# الإخراج وفن المسرح

## الطليعية الأولى في الإخراج المسرحي في أوروبا




تأليف

الدكتور قاسم بياتلي

شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع
Dar Academic For Publishing & Distributing CO.

# الإخراج وفن المسرح

## الطليعية الأولى في الإخراج المسرحي في أوروبا

**جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة**

**الطبعـة الأولـى**

**1437هـ - 2017م**

**لا يجـوز نـشر أي جـزء مـن هـذا الكتـاب، أو تخـزين مادتـه بطريقـة الاسـترجاع أو نقلـه عـلى أي وجـه أو بـأي طريقـة إلكترونية كانـت أو ميكانيكيـة أو بالتـصوير أو بالتـسجيل أو بخلاف ذلك إلا بموافقة الناشر على هذا الكتاب مقدماً.**

**All right reserved no part of this book may be reproduced of transmitted in any means electronic or mechanical including system without the prior permission in writing of the publisher.**

**شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع**

**المملكة الأردنية الهاشمية**

عمان – مقابل البوابة الرئيسية للجامعة الأردنية

تلفاكس : 0096265330508

جــوال : 00962795699711

**E-mail: academpub@yahoo.com**

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

**2016/6/2571**

رقم التصنيف:792.0233

المؤلف ومن في حكمه:

قاسم محمد البياتي

الناشر

**شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع**

**عمان – الأردن**

عنوان الكتاب:

الإخراج وفن المسرح الطليعية الأولى في الإخراج المسرحي في اوروبا

الواصفات:

/الاخراج المسرحي//المسرحيات/

**- يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى .**

**- يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر هذا المصنف عن رأي شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع .**

**ISBN : 978-9957-590-90-1**

# الإخـراج وفـن المسـرح

## الطليعية الأولى في الإخراج المسرحي في أوروبا


تأليــف

الدكتور قاسم بياتلي



1437هـ - 2017م

شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع

## المقدمة

ظهرت شخصية المخرج ونشأ الإخراج في فترة تحولات الثورة الصناعية والعلمية في منتصف القرن التاسع عش، وقد حدث ذلك جراء تضافر خيوط عديدة تداخلت فيما بينها كأنها أغصان شجرة نبتت ونمت في بيئة فرق المسارح (انساميل)الأوروبية.

سنتناول في هذا الكتاب المنطلقات الفكرية والإجراءات العملية لتلك الخطوط التي تفاعلت ما بينها من أجل تأسيس أرضية لمعطيات فن الإخراج وتحولات طريقة عمل المخرج بين نهاية القرن التاسع عشر والعقد الأول والثاني من القرن العشرين. وسنركز على تحليل الجوانب الجوهرية في أعمال مخرجين الطليعية الأولى [1] الذين عملوا في داخل الفرق، ليس فقط من أجل إنتاج العروض المسرحية، بل وكذلك البحث من أجل فهم الأسس لممارسته فن الإخراج المسرحي.

وسنقوم، في نفس الوقت، بالكشف عن تلك "المبادئ" و "العناصر" الأساسية التي "تكررت" في طريقة عمل المخرجين، كما جاءت في عمل المخرج لودفيك جرونيغك في فرقة الدوق ساكس منينغن في ألمانيا، وعمل المخرج أندرية أنطوان في فرقة المسرح الحر، أو كما برزت في عمل المخرج الروسي قسطنطين ستانسلافسكي مع فرقة مسرح الفن في موسكو، أو كما جاءت في الطرق والأساليب الجديدة في أعمال المخرج فسفولد مايرخولد والمخرج المجدد ايفيغيني فاختانكوف.

وسنتناول، في نفس الوقت، الرؤى والتنظيرات (الأوتوبية) التي تشكلت وظهرت في عمل وبحث المخرج السويسري أدولف أبيا (الذي عمل في سويسرا

وألمانيا وفرنسا)، أو في بحث وعمل وتنظيرات المخرج الإنجليزي – الإيرلندي غوردن كريج (الـذي عمل في انجلترا وإيطاليا وألمانيا وروسيا) حول "فن المسرح" و "فن المخرج" المسرحي.

وسنركز في دراستنا على تناول أربعة محاور أساسية: يشمل المحـور الأول عـلى إشـكاليات "نشؤ الإخراج"، وتنظيم وتنسيق العرض المسرحي ما قبل ظهور شخصية المخرج وبـدايات نـشوء الإخراج.

ويتناول المحور الثاني " الإخراج والمدرسـة الطبيعيـة في المـسرح" وإشـكاليات الميزانـسين ومعالجة النص الدرامي في إخراج العرض.

أما ا لمحور الثالث سيتركز على إبراز معالم "المبادئ الأساسية" في البحث عـن " إسـتقلالية "فن المسرح" و "فن الإخراج"، كما جاءت، على سبيل المثـال، في تنظـيرات وأعـمال أودولـف أبيـا وغوردن كريغ.

ويتناول المحور الرابع الوسائل "المخرج والوسائل التطبيقية في تكوين العـرض المـسرحي" في الطرق التجديدية التي تبلورت في إخـراج فـسفولد مايرخولـد وإيفجينـي فاختـانكوف، التـي دفعت إلى نمو ما يدعى "الأسلوب" في الإخـراج، وسـنقوم بتـشخيص بعـض الإجـراءات العمليـة والفنية، مثل توليف ومنتجة عناصر العرض والإرتجال الفني، التي تدخل ضمن " تكوين العرض المسرحي": والتي شكلت إحدى المحفزات المهمة في انطلاق بحوث وتجـارب الطليعيـة الثانيـة في الإخراج في الستينات من القرن العشرين: مثل تجربة "مسرح الحي" (لينفنـغ ثيـتر الـذي أسـسه جوليان بيك وميلينا) وتجربة المخرج البولندي يرزي غروتوفـسكي، في مرحلـة عملـه مـع مـسرح المختـبر (بـين سـنة 1959 –1969)، وتجربـة المخـرج إيوجينـو ياريـا وعملـه مـع مـسرح الأودن منذ سنة 1964 ولحـد الآن. أو كـما ظهـر في عـروض المخـرج البولنـدي ثيـادور كـانتور في فرقـة

مسرح كاراكوفيا بعد منتصف القرن العشرين، وتجارب أخرى عملت ضمن سياق استقلالية " فن المسرح" و " فن المخرج".

سنستند في طرح دراستنا، بالدرجة الأولى، على كتب وكتابات هؤلاء المخرجين الذين ذكرناهم، وعلى تحليل بعض التخطيطات المشهدية والصور الفوتوغرافية التي تركوها لنا كشواهد لعروضهم وأعمالهم، التي دخلت في محفل تاريخ المسرح الحديث في أوروبا

وسنعتمد، كذلك، على بعض الدراسات النقدية والدراسات والبحوث القيمة حول الإخراج، التي كتبت وتم نشرها باللغة الإيطالية، لبعض الباحثين والأكاديميين في الجامعات الإيطالية. وقد قمنا بترجمة مقاطع من هذه الدراسات لتوظيفها في إسناد فقرات دراستنا في هذا الكتاب [(2)].

إن هدف تناولنا لطرق الإخراج، والرؤى النظرية التي واكبتها، في عمل مخرجين الطليعية التاريخية الأولى في المسرح الأوروبي، هو التعرف على معطيات ما جاء في إخراج كل مخرج على انفراد، والكشف عن تلك "المبادئ" [(3)] الأساسية التي اعتمد عليها في تفعيل عمله التطبيقي في إخراج العروض: تلك "المبادئ التي تكرر" الإستناد عليها في إجراءات كل واحد منهم، والتي لا يمكن، من وجهة نظرنا، الإستغناء عنها في عمل كل مخرج محترف فنان، مثل: مبادئ "الفضاء" و"الزمن" و"الإيقاع" و"الإنشداد" و"خلق العلاقات" بين مختلف العناصر، التي تدخل في تفعيل ديناميكية وبلاستيكية الأفعال البصرية والسمعية الحيوية، التي تتشكل منها خيوط حبكة درامتورجية تكوين العرض المسرحي، التي يقوم المخرج بتنسيقها ومنتجتها، وصهرها في رؤية عضوية واحدة ، كما سنرى في فقرات هذا الكتاب.

وسنقوم بطرح موضوع دراستنا على شكل "محاور" منفصلة تخص مسيرة نمو عمل كل مخرج، ولكن من دون الفصل التام بين مختلف التجارب التي تداخلت وتفاعلت من أجل خلق الأرضية الخصبة لـ "فن الإخراج": التي غالباً ما تقوم بعض الدراسات النقدية زجه عنوة في تصنيفات توجهات مدارس الأدب الدرامي، ليتم إبراز هيمنة النص الدرامي، أو تعزيز موقع "الفنون التشكيلية" (المستقلة بحد ذاتها وطبيعة لغتها)، على حساب ما هو جوهري في "فن المسرح": أي على حساب الفعل المنجز الذي يقوم به الإنسان، والذي يظهر من خلال الحركة ومبادئها الفضائية ــ الزمنية. ذلك الفعل الدرامي، البصري والسمعي الحي، الذي يجري وينمو على خشبة المسرح مع وأمام المتفرج: "المتفرج الأول" (أي المخرج كما يدوعه غروتوفسكي)، الحاضر أثناء البروفات نيابة عن المتفرج الحقيقي الغائب، لمشاهدة ومتابعة الفعل المنجز للممثلين والفنانين المشاركين في تحقيق الإبداع المسرحي الذي سيقدم.

وقد تجنبنا في دراستنا الإنسياق نحو تحديد التجارب المسرحية في الإخراج ضمن توجهات ارتباطها بما يدعى "مدارس الأدب الدرامي"، وتسميتها ب: الإخراج الواقعي أو السريالي، أو الرمزي أو المستقبلي أو العبثي...الخ.

ولكن ذلك لا يعني أن المدارس الأدبية لم تترك أثرها على "فن الإخراج"، فقد حصل ذلك بشكل مباشر أو غير مباشر منذ بدايات نشوءه، من خلال تماسه مع "المدرسة الطبيعية" (كما وضع أسسها التنظيرية الأديب والناقد الفرنسي أميل زولا)، كما نجد ذلك، مثلاً، في تأثيره المباشر على طريقة إخراج أندرية انطوان، أو تأثيره غير المباشر على أعمال المخرج لودفيك جورينغك والدوق مينيغين. ولكن ذلك يشكل جانباً من تعدد طرق الإخراج في أعمال المجددين في المسرح الأوروبي. وقد رفض ستانسلافسكي نفسه، في كتابه حياتي

في الفن، أن تحدد أعماله الإخراجية ضمن ما يـدعى "الطبيعيـة"، تلـك الـصيغة التـي أراد بعـض النقاد أن يحصر فيها طريقته في الإخراج. ولم يكن، حتـى غـوردن كريـغ، متفقـاً مـع إسـقاطات المدرسة الرمزية في الأدب والشعر على عمله كمخرج مسرحي : لأن الرمزية على حـد قولـه ـ قـد "وجدت في كل الفنون" وفي لغة الإتصال والمخاطبة عند كل الشعوب، ومنـذ نـشوء المجتمعـات البدائية. [4]

ومن ثم لا يمكن حصر "فن المسرح" أو تـسميته بالرمزيـة أو الرومانـسية لمجـرد أن يـتم استخدام الكلام الأدبي (الذي يوجد في النص الذي ينتمي لأحد هذه المدارس) والذي يقـال عـلى خشبة المسرح، لأن ذلك، وفي كل الأحـوال، سـيبقى منتميـاً للـنص الأدبي، وسـيبقى المـشهد وكـل عناصره الملموسة في خدمة تجسيده أو تفسيره.

ومن جانب آخر، لم يقتصر عمل المخـرجين المجـددين عـلى إخـراج نـصوص إنحـصرت في مدرسة أدبية واحدة، لتكون علامة فارقة تمنح شرعية تسميتها بتلك المدرسة المحـددة، كـما نـرى ذلك، مثلاً، في إخراج فرقة الدوق مينيغين (لأعمال شكسبير وشللر وأبسن ...)، الذي اعتمد فيهـا على نصوص تباعدت في انتمائها للمدارس المختلفة (كما حددتها دراسات النقد الدرامي).

أو كما نرى ذلك في العـروض التـي إخراجهـا ستانسلافـسكي، و الـذي اعتمـد فيهـا عـلى نصوص شكسبير وأبسن، وتشخوف وماوريس ميترلنك واللـورد بـايروت وتـور جنيـف وغـوركي": وكان في كل محاولاته الإخراجية يبحث عما هو جوهري في "فن المسرح".

ويمكـن القـول، إن بحـوث وأعـمال المخـرجين الـذين أشرنـا إلـيهم، قـد تميـزت، بالدرجـة الأولى، بـالتركيز عـلى ثـلاث مـسائل أساسـية: تمحـورت المـسألة الأول حـول البحـث عـن "إعـادة خلـق الحيـاة" في المـشهد، و توجهـت الثانيـة نحـو

"إكتشاف العناصر والإجراءات" الخاصة بفن المسرح، وتمركزت المسالة الثالثة حول البحث عن "صهر كل العناصر" في وحدة عضوية واحدة في تحقيق العرض.

ومن جانب آخر، برزت بعد ذلك معالم البحث عن "إستقلالية فن المسرح"، ومن ثم البحث عن استقلالية الفنون الخاصة به: فن التمثيل و الميزانسين و السينوغرافيا والإضاءة وتوظيف الأشياء المادية في المشهد، كما جاء ذلك، بشكل خاص، في بحوث وأعمال أدولف ابيا وغوردن كريغ، ومايرخولد وكذلك فاختانكوف. ولا يستثنى من ذلك جوانب من بحث ستانسلافسكي، سواءً من خلال عمله وبحثه عن "منهج" خاص "بفن التمثيل"، كما هو معروف، أو في عمله على مفردات العرض وتنسيقها هارمونياً في وحدة عضوية: كما ظهر ذلك في خلق العلاقات بين حركات الممثلين (الجماعية والإنفرادية) والسينوغرافيا النحتة، والخلق الأوركسترلي بين الأصوات (للآلات الموسيقية، وأصوات الأشياء والظواهر الطبيعية والحيوانية، المنجزة على خشبة المسرح، لتتناسق مع طبيعة أصوات الممثلين) التي انصهرت في خلق "الجو العام" المؤثر في المشهد والعرض المسرحي، كما سنرى ذلك في تناول خصوصيات طريقته في الإخراج.

بالرغم من هذا النوع من البحث الذي قام به المجددين للإخراج، الذي جرى قبل أكثر من قرن من الزمن، من العجب أن نجد هناك من يستمر (بعد تجارب الطليعية الأولى وحتى بعد تجارب الطليعية الثانية كما أشرنا إليها) في تكرار الجمل الرنانة للتأكيد على أن "فن المسرح" هو عبارة عن ذلك الفن الذي يشمل على فنون أخرى (المستقلة بحد ذاتها) مثل الفنون التشكيلية والشعر والموسيقى، التي يتم تركيبها في تحقيق العرض المسرحي. ويتم ، في تصريحات

بعض الدراسات النقدية المسرحية وفي منظور بعض المخرجين، تجاهل خصوصية واستقلالية "فن المخرج" و"فن المسرح" كما كان ينادي بها أهم المخرجين ـ المعلمين، المجددين في الإخراج في أوربا.

ونجد، في الواقع، هناك فعلاً، من يصر على "أن كل الفنون هي من صنع فنان مبدع واحد ما عدا فن المسرح على اعتباره يعتمد على "تفسير" أو "تجسيد: النص الدرامي حصرياً، مثلما نجد ذلك، على سبيل المثال لا الحصر، في تأكيدات الأستاذ الأكاديمي والمخرج الأمريكي الكسندر دين في كتابه "أسس الإخراج المسرحي"، الذي يصرح فيه على أن المؤلف الدرامي هو وحده الفنان المبدع الخلاق، أما المخرج والممثل ومصمم المناظر فهم فنانون مفسرون. ويضيف على ذلك قائلاً: "أن الإخراج المسرحي هو تركيب من عناصر هذه الفنون وليس فناً قائماً بذاته تماماً". ومن ثم يقوم بتصنيف المخرج إلى صنفين فقط لا غيرها: مخرج وظيفي (ستناندار) ومخرج فني. وهناك، حسب قوله، تصنيف آخر للمخرج، سائد في أمريكا، ومتفق عليه: أي "المخرج الذي يتم استدعاه وتكليفه من قبل المنتج لإخراج عرض. فإذا كان لدى المنتج مشهد تجمهر كبير فأنه سيستأجر مخرجاً، وإن كان لديه مهزلة فكاهية توتي تأثيرها سريعاً فأن يحصل على مخرج آخر، وبطبيعة الحال تستند الدراما الواقعية التأملية لمخرج ثالث. (...) وقد يكون المنتج هو المخرج فيقوم بما يحلو له من ترتيب وتعديل على العمل".[5]

لربما، إن مثل هذه التأكيدات هي سارية المفعول في طريقة الأستاذ الكسندر دين، أو هي مألوفة في بيئة مسرحية محددة في أمريكا في الخمسينات من القرن العشرين كما طرحها في كتابه المذكور.[6] ولكنها، من وجهة نظرنا، لا تسري مع منطلقات الطرق المختلفة في الإخراج التي تحققت في مسيرة عمل

وإبداع المخرجين المجددين في أوربا منذ بداية القـرن العـشرين: التـي وضـعت أهـم "المبـادئ" النظرية و"الأسس التطبيقية" في " الإخراج" المسرحي وبخصوصياته الفنية المتعـددة و المـستقلة، كما سنرى ذلك في ثنايا صفحات هذا الكتاب الذي بين يدي القارئ.

# الفصل الأول

# نشوء الإخراج

# مدخل إلى ما قبل الإخراج

أكدت الدراسات التاريخية أن نشوء الإخراج (كحرفة وكفن)، وظهور شخصية المخرج، يرجع إلى فترة السبعينات من القرن التاسع عشر، ويشار في ذلك إلى أعمال بعض المخرجين مثل الدوق ساكس مينينغن في ألمانيا، والمخرج الفرنسي أندريه انطوان، للتأكيد على نوعية عروضهم وطريقة إخراجها، التي اختلفت عما سبقها من العروض التي تم تحقيقيها على مدى تاريخ المسرح الأوروبي.

ولكن، ما الذي تميزت بها عروض هؤلاء المخرجين مما جعلها أن تختلف عن تلك العروض التي كانت تقدم في زمن أسخلوس أو في زمن شكسبير وموليير، و إلى حد القرن التاسع عشر؟

للجواب على ذلك ينبغي أن ننظر، ولو بشكل مختصر وعام، إلى طبيعة وطريقة تحقيق العروض في الأزمنة التي سبقت ظهور المخرج والإخراج.

من المعروف، مثلاً، أن العروض التي كانت تقدم في فترة أسخلوس، كان يتم تحقيقها في إطار احتفال طقسي سنوي (مرتين في السنة) يشترك فيه آلاف المواطنين في أثينا (لربما 15 ألف أو أكثر)، وكان يدخل العرض المسرحي كجزء ضمن مراسيم هذا الإحتفال، الذي كان يستمر، في كل مرة،، لمدة ثلاثة أيام، من شروق الشمس وحتى غروبها. وكان كل مؤلف مثل أسخلوس ويوربيدس وسوفوكلس، يأخذ على عاتقه كتابة وتحضير وترتيب متطلبات العرض، وكان هو نفسه يشترك فيه، مع ممثل ثاني أو ثالث (وإن كان اسخلوس قد تخلى مبكراً عن التمثيل لضعف صوته)، سوية مع الجوقة ورئيس الجوقة الذي كان يقوم بتنظيم الحركات الكوريوغرافيا للمجاميع على خشبة المسرح. وكان يتم إنتاج

العرض بتمويل من أعيان الدولة - المدنية، ويقدم ضمن مراسيم وبرتوكولات مركبة. [1]

أما عروض شكسبير، التي كانت تقدم في مسرح كلوب ثيتر، الذي كان يتميز بطبيعته المعمارية المختلفة عن بنايات المسرح الإيطالي (مسرح العلبة) مثلاً، كان الشاعر – المؤلف شكسبير هو الذي يقوم بكتابة موضوع نص العرض (النص الشعري الدرامي) ويقوم كذلك بتنظيم وترتيب متطلبات العرض، ويقوم هو نفسه بالأدوار الثانوية (وإن قيل عنه لم يكن ممثلاً بارعاً) [2] مع مجموعة من الممثلين من فرقته، لتقديم عروضه في لندن لجمهور لم ينحصر في جلوسه على الكراسي ولم يتردد من مصاحبة المأكولات معه. وكان المؤلف المسرحي والممثل – الراقص مولير (الذي تتلمذ على يد ممثل كومدييا ديللآرتية كاراموجو) هو أيضاً، يقوم بكتابة نصوصه، وتنظيم متطلبات تحضير وتنسيق العرض ( بمقاطعه التمثيلية والراقصة)، ويقوم في نفس الوقت بالتمثيل مع فرقته المسرحية (الكوميدية) في باريس.

وفعل ذلك، أيضاً، مدراء الفرق المسرحية المحترفة لكوميديا ديللآرته (capo comico)، حيث كان كل مدير فرقة يقوم بكتابة موضوع نص العرض، ويقوم بتنظيم عمل الممثلين على خشبة المسرح، وكان يقوم هو نفسه بتمثيل دوره في العروض التي كانت تقدم في إيطاليا وفي دول أوروبية أخرى (ما بين منتصف القرن السادس عشر، ولحد قرنين متواصلين، تقريباً). [3]

وكانت كل فترة تاريخية، بطبيعة الحال، تتميز بثقافتها ونظامها الإجتماعي، ولها فضائها المعماري المسرحي الخاص بها، ولها خصوصيتها في طريقة إجراءات تحقيق العرض وتقديمه، ولها جمهورها الخاص.

وقد ذكرنا هذه الفترات وهذه الأسماء كنماذج، مـن دون أن نـستوفي حقهـا في التحليـل، لأنها تشكل علامات فارقة مهمة في تاريخ المسرح الأوروبي، ولأنها لا تصبو نحو الفصل بين كتابـة النص و كل ما يتطلبه العمل التطبيقي لتحقيق العرض على خشبة المسرح. ولأنها لم تفكر بفصل "كتابة النص الأدبي الدرامي" ونشره، لغرض القراءة، من جانب، أو لغـرض تحقيقـه عـلى "خـشبة المسرح"، من جانب آخر.

وهناك أمثلة في تاريخ المسرح تؤكد على عدم وجود الفصل بين الـنص الـدرامي وكـل ما يتطلبه العرض. كما أن هناك أمثلة أخرى، تفكر بالفصل بين القطبين، كـما أشـار إلى ذلـك أرسطو في كتابه "فـن الـشعر": مـن خـلال تناولـه تقاليـد التراجيـديا الكلاسـيكية الإغريقيـة، وتأكيده على أن تحقيق العرض هو ليس من مهمات الشاعر – المؤلف، وأن النص التراجيدي مستقل ومكتفي بذاته للتأثير على المتلقي، ويمكن أن يحصل على ذلك التأثير حتى مـن دون حاجة لأن يتم تحقيقه على خشبة المسرح من خـلال الممثلـين والتجهيـزات المـشهدية، وإن كان لذلك أهميته. [4]

وقد حدث ذلك الفصل أيضاً في المسرح الروماني القديم، في جوانـب منـه، ولحـد وصـولنا إلى فترة عصر النهضة: الـذي وضـعت فيـه بعـض "الأسـس" الأوليـة لكيفيـة التعامـل مـع كتابـة الـنص الـدرامي ( التراجيـدي والكوميـدي) وكيفيـة معالجـة تحـضيره وتقديمـه. كـما نجـد ذلـك في كتابات أهم المنظـرين في تلـك الفـترة مثـل أنجلـو إنجنـيري و جيرالـدو جينـسيو و ليـون دي سومي [5]: وقد ظهر في هذه الفـترة مـصطلح "الميزانـسين" (messa in scena): الـذي كـان يـدخل ضمن مهـمات و عمـل "مـنظم ومنـسق" (coordinatore) العـرض، في كيفيـة تعاملـه مـع الـنص

المكتوب ومكوناته المشهدية، وكيفية توجيه حركات الممثلين في المشهد وتفسير النص، وتقديمه للجمهور.[6]

وكانت تلك هي أحدى الإشكاليات التي وجب على المخرج، في القرن التاسع عشر، أن يقوم بمواجهتها في عمله وفي كتاباته التنظيرية.

و لربما من المفيد هنا، أن نتوقف عند بعض "الأسس" وبعض التصنيفات و المصطلحات التي وضعها المنظرون الثلاثة في عصر النهضة الإيطالية، والذين أكدوا عليها وقاموا بتطبيقها في العروض التي قدموها في مسارح الأكاديميات، والتي نجدها، من دون شك، سائرة المفعول في جزء منها، حتى بعد بدايات ظهور الإخراج والمخرج، بل و لربما لحد الآن ( في بعض الأوساط المسرحية التقليدية).

ويمكن هنا أن نلخص بعض النقاط الأساسية التي جاءت في كتابات هؤلاء المنظرين، خصوصاً بما يتعلق بتنظيم وتنسيق العرض المسرحي الذي كان يقوم به "الكوريغو" (الشبيه بالمخرج)، كما يشير إليه جان بتيستا جينسيو، في كتابه "خطاب حول تأليف الكوميديا والتراجيديا".

ويمكن القول، أن بعض المنظرين قد قاموا بتأليف النصوص الدرامية بجانب كتابتهم التنظيرة، كما هو الحال مع جان باتيتسا جينسيو، الذي كتب حكايات ونصوص درامية، ونشر مجموعة مؤلفاته تحت عنوان" حكايات أسطورية". وقام، في نفس الوقت، بتحقيق ميزانسين بعض نصوصه الدرامية، مثل ميزانسين مسرحية "أوربيكا" و مسرحية "إنغلا" (في سنة 1545).

وقد دعى جينسيو إلى استقلالية النص الدرامي عن العرض المسرحي، وكان في ذلك قريباً من أفكار أرسطو في تأكده على إمكانية تأثير النص التراجيدي على المتلقي حتى في حالة وجوده منفصلاً عن التجهيزات المشهدية والتمثيل (كما ذكرنا)، ولكن جينسيو أوصى الكاتب، في الوقت ذاته، بأن

يستخدم كل ذكاءه في تكوين النص الدرامي (من حيث معالجة الموضوع وتوظيف اللغة ...)، وأن يضع إرشادات مشهدية تخص التجهيزات المسرحية والميزانسين، ضمن بنية النص الأدبي، وأكد على أنه: "ليس من الضروري أن يقحم المؤلف نفسه في تحقيق ذلك على خشبة المسرح". وأشار، من جانب آخر، "أن يتم إنجاز حكاية قليلة الشأن وتقديمها بشكل جيد في المشهد، هو أفضل من أن تكون هناك حكاية متميزة يقوم بتقديمها ممثلين غير مؤهلين وبشكل بارد". [7]

وهكذا قام جينسيو بالفصل بين النص الدرامي والعرض المسرحي، ولكنه أكد على أهمية التجهيزات المسرحية والميزانسين، و أشار إلى أهمية عمل الممثل في المشهد، وعلى تحقيق الحالات المشهدية "الشبيهة بالواقع"، في طريقة ترتيب وتنسيق سينوغرافية العرض.

وإن كان جينسيو قد قام بتحقيق ميزانسين بعض نصوصه الدرامية، وطرح رؤيته حول ذلك، نجد، من جانب آخر، أن المنظر أنجلو إنجينيري قد قام بتحقيق ميزانسين عروض قد استندت على نصوص من الأدب الدرامي الكلاسيكي القديم، مثل مسرحية "أوديب ملكاً" لسوفوكليس، التي تم تقديمها بمناسبة افتتاح مسرح الأولمبي في مدينة فيجينسا (سنة 1585). وقد أعتبر هذا العرض، حسب الشواهد التاريخية، نقطة انطلاق جديد في تاريخ المسرح الأوربي الحديث، وذلك لتميزه بطريقة التخطيط الدقيق للمشهد الذي عكس الميزانسين في تكوين العرض المسرحي. [8]

وقد طرح أنجلو إنجينيري رؤيته التنظيرية في كتاب بعنوان "حول الشعر التمثيلي وعرض الحكايات التمثيلية" (في سنة 1598). وقام بتقسيم الكتاب إلى قسمين: خصص القسم الأول للحديث عن الشعر التمثيلي (في الخطاب الأدبي) وركز فيه على المعايير المتبعة في التأليف الدرامي وكيفية تحقيق الميزانسين

الملائم لذلك. وخصص القسم الثاني لطرح رؤيته في الميزانسين والعرض المسرحي، وشخص فيه بعض النقاط الدقيقة المتعلقة بطريقة توزيع أماكن الممثلين في المشهد وضرورة تبريرها، مؤكداً على أنه: " كلما كانت أدوار الممثلين مناسبة، وكلما خضع المشهد للتعقل، كلما كان ذلك هو أنسب لتحفيز تركيز المتفرجين". مؤكداً، كذلك، على "أن الصدفية ، والأسوء من ذلك، الفوضى واللاانتظام هو بالضد من عمل الميزانسين في المشهد و تنسيقه القريب من الواقع". [9]

وقد طرح إنجينيري بجانب ذلك، بعض النقاط المحددة حول التعامل مع الشخصيات وتحريك الممثلين في المشهد ( في الوسط والأطراف)، وقام بتقسيم أرضية خشبة المسرح إلى أقسام عديدة حددها بالألوان، لكي يستطيع كل ممثل (شخصية) أن يعرف من أين يدخل و أين يقف ومن أين يخرج، ولكي يتبع ذلك في كل مرة يشترك في العرض. وقد ترك ذلك أثره البليغ على المتفرجين.

وطرح، كذلك، نقاط أخرى تتعلق بالأزياء وبالتجهيزات المشهدية، ونقاط أخرى تخص تصميم المناظر في المشهد، مؤكداً على ضرورة أن يكو تصميم المناظر مطابقاً لموضوع المسرحية. وقد ذكر بهذا الصدد عرض مسرحية "أوديب ملكاً"( التي أخرجها)، مؤكداً على "أن مصمم المناظر في هذا العرض قد قام بخلق منظر شبيه بمدينة فيجينسا (الإيطالية) بدلاً من مدينة طيبة (اليونانية)، مشيراً بذلك، إلى أنه "من الصعوبة أن نكون أمناء في تقديم شخصية أوديب كما هي، حتى وإن كان من الممكن أن نفترض أن الأحداث التي قدمت تميزت بنوع من الفضاضة". [10]

وقد قام مصمم المناظر في هذا العرض المسرحي بتحقيق سينوغرافيا مجسمة حسب البعد المظوري في عصر النهضة، وقام بالمزج بين نور الشعلات

الموجدودة في مقدمة خشبة المسرح ونـور تلـك التـي وضـعت خلـف الـستائر، والتـي لا يعـرف المتفرج مصدر الجهة التي يشع منها النور.

وقد قام إنجينيري في تحقيق ميزانسين العرض بجعل صوت الآلات الموسيقة أن يـأتي مـن خلف الكواليس، ليسمع وكأنه آت من بعيد. وجعل صوت الكورس إنفرادياً، سواءً في حالة الغناء من خلف الكواليس أو في حالة الغناء في المشهد، كصوت لشخصية تتفاعـل مـن الممثلـين. وكـان يريد من خلال ذلك جعل كلام المغني أن يكون مفهوماً. وقد اعتبر الغناء والموسـيقى مـن فنـون المحاكاة التي تفسر كلام النص.

ومن جانب آخر، يمكن القول، أن تجربة المنظر (ـالمخرج ــ الكوريغو) ليـون دي سـومي في تحقيق العرض المسرحي، قد شكلت إحدى التجارب المهمة في تحول طريقـة ممارسـة العمـل التطبيقي وطرح المفاهيم المسرحية في عصر النهضة.

ويعتبر ليون يسومي هو المنظر الحقيقي الذي أصـبح مـن المرجعيـات المهمـة في دراسـة وفهم العمل التطبيقي لميزانسين العرض المسرحي الذي كان سائداً في محيط المـسارح الأكاديميـة في عصر النهضة الإيطالية [(11)]، كما يظهر ذلك في كتابه المعنون "أربعة حوارات حول مادة العرض التمثيلي في المشهد"( الذي نشره ، من المحتمل، في سنة 1570).

وقد إنطلق دي سومي في تنظيراته من تجربته، في تحقيق العديـد مـن ميزانـسين العـروض المـسرحية في المـسرح الأولـومبي الأكـاديمي، ومـن تجربـة زمـلاءه الـذين سـبقوه في التنظـير و العمـل في المـسرح. ولكنـه طـرح رؤيتـه و تنظـيرات بـشكل أكـثر ترتيبـاً وتفـصيلاً مـن الآخـرين ممـن سـبقوه، لـيس فقـط فـيما يخـص طريقـة عملـه

الشخصي، بل وكذلك في إشارته إلى عمل الآخرين من زملاءه في مسارح الأكاديميات في زمنه. [12]

وقد قام دي سومي بتقسيم كتابه إلى أربعة أقسام: قسم تناول فيه "النص الأدبي الدرامي" (التراجيديا والكوميديا والدراما الرعوية)، وما يتعلق بتكوينه. وشخص فيه خصوصيات كل جنس من هذه الأجناس الأدبية الدرامية. وفي حديثه عن التراجيديا، مثلاً، أكد على ضرورة أن يكون عدد المشاهد فيها (من 5 إلى 7) وعدد الفصول (الخمسة) والمدة الزمنية (من 3 إلى أربع ساعات) التي ينبغي أن يستغرقها تقديم العرض. وكيفية طرح الموضوع والحوارات ورسم الشخصيات..

وخصص القسم الثاني (أي الحوار الثاني من كتابه) لكيفية إدارة الشؤون العملية في تنظيم وتنسيق العرض.

وتحدث في القسم الثالث عن ا"لميزانسين" (عمل من يقوم بتنسيق الإجراءات في المشهد مع الممثلين ومعالجة كيفية التمثيل). و خصص القسم الرابع للسينوغرافيا والإضاءة، وأكد فيه على عدم معرفته الكبيرة في ذلكً لأنه ليس من اختصاصه (ولأن من كان يقوم بتصميم السينوغرافيا، إعتيادياً، هو الرسام أو المهندس المعماري).

ولو تفحصنا ما جاء في كتابه حول عمل من يقوم بتحضير و"تنسيق" (coordinatore) متطلبات العرض ومتطلبات تقديمه (allestimento)، وما يخص عمل الممثل، سنجد هناك الكثير من النقاط التي لا تزال لها مفعولها في عمل "المخرج" (كما نعرفه اليوم) وتقنيات والممثل، على الأقل في محيط المسرح التقليدي.

ونذكر هنا، على سبيل المثال وليس الحصر، وبشكل مختصر، المهمات المتعلقة بعمل "منظم ومنسق" العرض ("المخرج" الذي يدعى الكوريغو): مثل اختيار النص الدرامي"على أن يكون نصاً جديداً أو غير مألوف كثيراً". استدعاء المجموعة التي ستقوم بالمساهمة في تقديم العرض. اختيار الممثلين وتوزيع الأدوار، مع مراعاة الملامح البدنية وأعمار الممثلين للقيام بالدور المناسب "على أن يكون ذلك متقارباً مع مواصفات الشخصية في النص".

القراءة الأولى للنص، "لشرح محتواه وتوضيح أبعاد من الدور الذي سيقوم به كل ممثل" على إنفراد. و بداية البروفات، وترتيب كل ما يلزم من حركات وأشياء وأزياء وإكسسوارات في المشهد .

ويبدو أن كل هذه الأمور هي من المسلمات عمل "المخرج" اليوم، ولكنها وضعت وتم التفكير بها و تم تطبيقها في منتصف القرن السادس عشر.

وكذلك هو الأمر، من جانب آخر، مع الإشارات والنصائح التي وضعها دي سومي بصدد عمل الممثل: "أن يمتلك النطق الواضح والتلفظ السليم. أن يكون صوته مرتفع ولكن من دون صراخ، لكي يسمع من قبل الجالسين في الصالة. أن لا يسرع في الكلام أثناء التمثيل. أن يكون متمكناً من التنويع في سلوكه في المشهد. أن ينخرط (coinvolgere) في حالة الشخصيات.

و"من أجل تحقيق العرض، ينبغي أن يتم تجسيد محتوى النص الأدبي للشاعر".

وتأتي الإشارة، في كتاب دي سومي، إلى التمييز بين "عمل الشاعر" و"عمل الممثل"، قائلاً: "إن كانت الكلمات ترجع للشاعر فأن الإيماءات ترجع للممثل". ويدعو إيماءات الممثل "بالفصاحة الجسدية" (eloquenza del

corpo ) ويضعها مقابل "فصاحة كلام الشاعر"، ويشير إلى "أن العرض يستند على الكلمات والإيماءات في آن واحد".

وهكذا تظهر أمامنا إشكاليات "الميزانسين"، الذي ينبغي يقوم "منسق العمل" بمعالجتها: أي التحري في ثنايا النص والإمكانيات التي يمنحها في العمل التطبيقي في المشهد مع الممثلين، و التعامل مع وحدات النص (الفصول والمشاهد والشخصيات والحوارات) والتفكير بنوعيته، إن كان تراجيدياً أو كوميدياً أو دراما رعوية. ومن ثم القيام بوضع المناظر المناسبة لكل جنس من هذه الأجناس: تصميم منظر أطلال مدينة تاريخية للتراجيد، ومناظر من المدينة الحديثة للكوميديا ومناظر ريفية للدراما الرعوية. و يشير إلى ضرورة أن يفكر "المنسق" ( "المخرج" - كوريغو ) بنوع الإضاءة لغرض خلق "الجو العام". وذلك من خلال نوع من الإضاءة التي يدعوها "الإضاءة السيكولوجية": ويتم ذلك من خلال "استخدام فوانيس بزجاج ملون، توضع على واجهات البنايات أو في أطراف المشهد (الذي تمازج بين المرسوم والمبني).وتوظيف المرايا لعكس الإضاءة في المشهد. مع استخدام الشعلات النارية بشكل مناسب، وتجنب تلك التي يصدر منها الدخان. وأن يتم تخفيض الإضاءة في الصالة لكي يتم التركيز على المشاهد بشكل أفضل".

ومن ثم ينصح دي سومي بضرورة مراعاة اختيار الأزياء المناسبة للشخصيات: من حيث المنزلة الإجتماعية للشخصيات، والعمر و نوع الدور (الملك أو البخيل أو الخادم أو أشخاص من عامة الناس...) "على أن يكون ذلك قريباً من الواقعية". و لكن الإبتعاد عن الأزياء اليومية المعتادة. و يدخل كل ذلك ، من الواضح، ضمن متطلبات العرض، وينبغي أن يقوم" المنسق" ("المخرج") بالإشراف على تحضيرها وترتيبها.

ويوصي، كذلك، بعدم اللجوء إلى استخدام القناع أو اللحية المصطنعة، لأن ذلك يعيق الممثل أثناء التمثيل، ويمنعه من أن يكون انسيابياً. ولهذا "يمكن معالجة ما يتعلق بالوجه من خلال استخدام بعض المصطنعات (المكياج) حسب الدور: يكفي في ذلك، مثلاً وجود اللحية الطبيعية للممثل، أو أن يوضع خدش أو جرح على الوجه. أو أن يتم صبغ الوجه بلون شاحب أو مصفر، أو جعل الوجه أن يظهر حيوياً أو عبوساً، أو صبغ لون بشرة الوجه وجعلها بيضاء أو سمراء اللون".

ومن أجل أن يتم تنظيم كل ذلك، يوصي على ضرورة وجود شخص يقوم بمهمة تسجيل كل ما يلزم مشاهد العرض، وذلك أثناء البروفات. ويتم تسجيل كل ما يتطلبه تنظيم العرض في دفتر يشير فيه إلى: جهة دخول وخروج الممثلين ، وتدوين بداية ونهاية الحوار الذي يقوله كل ممثل (شخصية). و يتم تسجيل ما يحتاجه الممثل من إكسسوارات. لكي لا يتم نسيان ذلك أثناء العرض. ولكي يقوم متابع السجل،أيضاً، بمساعدة الممثلين وتلقينهم في حالة نسيانهم لشيء ما .[13]

لقد توقفنا قليلاً عند كتابات بعض المنظرين في فترة عصر النهضة، حول معطيات العرض المسرحي الذي كان يقدم في المسارح الأكاديمية في ايطاليا، ومن خلال التلخيص، لغرض إبراز وتوضيح بعض الجوانب من الإجراءات والإشكالات التي أصبحت من أوليات فهم وممارسة ميزانسين العرض المسرحي، التي نمت (وتجذرت فيما بعد) في المسرح المؤسساتي والأكاديمي قبل ظهور شخصية المخرج في القرن التاسع عشر، وكما نعرفه في المسرح الحديث والمعاصر في أوروبا.

ويظهر لنا، أن العديد من الإجراءات التطبيقية والمفاهيم المتعلقة بتحقيق العرض، التي تناولتها كتب منظرين المسرح الذين ذكرناهم، قد شكلت الأسس الأولية التي أصبحت من المعطيات البديهية التي تدخل ضمن ممارسة الإخراج المسرحي، خصوصا في محيط المسرح الأكاديمي أو التقليدي، الذي يستند على تفسير أو معالجة أو نقد النص الدرامي في تحقيق العرض المسرحي: مثل مشكلة اختيار النص والممثلين وتوزيع الأدوار، و قراءة وتوضيح وتفسير أبعاد النص الأدبي، ورسم معالم الشخصيات، وإشكالية النص الأدبي الدرامي على اعتباره هو "المسند الأساسي": الذي يتم منه استخراج كل يلزم في تحقيق المشاهد، و كذلك تحديد طبيعة "الميزانسين"، و تصميم و تحقيق المناظر، من أجل تجسيد "محتوى النص"، وما يريد قوله الشاعر المؤلف.

وإشكاليات أخرى تدخل ضمن عمل منسق العرض" (coordinatore) ("المخرج" كوريغو) و المسؤول عن "تحضيره وتحقيقه عملياً" (allestimento).

ونجد، في الواقع، أن مثل هذه الإشكاليات والإجراءات قد بقيت تواكب عمل المخرج لحد ظهور "الإخراج"، كما نعرفه اليوم، بالرغم من تجاوز البعض منها، و بالرغم من التحولات التي حصلت في الطرق المتعددة والمختلفة لمواجهتها ومعالجتها في المسرح الحديث.

وقد ظهرت هذه الإشكاليات، وأخذت أبعادها بالتدريج، بعد أن بدأ التعامل مع مخزون الأدب الدرامي (ريبرتوار) في المسارح الأكاديمية في عصر النهضة، وتقديم عروض تستند على نصوص درامية لمؤلفين من فترات زمنية قديمة، أو لمؤلفين من الأدب الدرامي الحديث: أي المؤلف الأديب أو الشاعر الذي يكتب نصه ويفكر (أو لا يفكر) بفرقة مسرحية تقوم بعرضه.

ومن ثم برز ذلك وبشكل ملحوظ في فترة عصر التنـوير (في فرنـسا وفي ألمانيـا)، خـصوصاً بعد أن طالب الأديب بومارشيه (تلميذ ديدرو) بـضرورة أن تكـون هنـاك حقوقـاً للمؤلـف يـتم دفعها ( نسبة من واردات التذاكر) من قبل من يقوم بتقديم نص المؤلف في عـرض مـا. وحـصل ذلك في فرنسا، ومن ثم أصبح من القوانين السارية المفعول في أنحاء أوروبا.

وفي الواقع العملي، لم تكن هذه الإشكاليات تهم رجالات المـسرح، عنـدما كـان المؤلـف – الشاعر هو المنسق لمتطلبات العرض وهو مديراً لفرقة من الممثلين، وكان يعمل، في نفس الوقت، في "داخل المشهد" ممثلاً أو راقصاً (مثلما فعل شكسبير أو موليير) كما ذكرنا قبـل قليـل. ولم تكـن هناك إشكالية أن يكون (أو لا يكون) العرض أميناً أو مخلصاً لأفكار المؤلف. ولم يكن ذلك هو ما يشغل بـال ممثلـو الفـرق المحترفـة لكوميـديا ديللآرتـه في منتـصف القـرن الـسادس عـشر، ولم يطرحوا على أنفسهم مثل هذه المشكلة. [14]

إذن، ما الذي كان يجعـل ميزانـسين العـرض في المـسرح القـديم أن يختلـف عـن مـسرح "المخرج" و "الإخراج" كما نعرفه اليوم؟ ذلك هو مـا سـنحاول توضـيحه في الفقـرات المقبلـة مـن الكتاب.

# نشوء الإخراج

من الواضح أن الإنتقال من مسرح "ما قبل الإخراج" إلى "مسرح الإخراج" لم يكن سهلاً، ولم يكن أحادي الجانب، ولم يكن مرتبطاً بمخرج واحد ولا بدولة أوروبية واحدة. فقد تشابك في ذلك أسباب عديدة، وارتبط بتحولات ثقافية واقتصادية تميز بها المجتمع البرجوازي في القرن التاسع عشر في أنحاء أوروبا

هناك وجهات نظر مختلفة حول الأسباب التي دفعت إلى ضرورة نشوء الإخراج وظهور شخصية المخرج في المسرح الأوروبي.[1]

تؤكد بعض الدراسات التاريخية (التي اهتمت بدراسة تاريخ نشوء الإخراج المسرحي، الصادرة باللغات الأوروبية)، على أن مستوى العروض الهابطة، التي كانت سائدة في منتصف القرن التاسع عشر، قد دفعت إلى تذمر بعض المؤلفين الدراميين، الذين كانوا يشاهدون نصوصهم وهي تنتهك من قبل الممثلين الذي كانوا يقدمونها، والذين كانوا يهتمون، بالدرجة الأولى، بوضعياتهم الجسدية وإبراز مهاراتهم في المشهد، على حساب محتوى النص. ولهذا، برز تيار من الأدباء والنقاد، الذي طالبوا بوضع معايير لحماية أفكار المؤلف والدفاع عن قدسية النص، كما نجد ذلك، على سبيل المثال، في كتابات أميل زولا النقدية أو في آراء الدوق ساكس ميننغن االنقدية، حول العروض التي شاهدها في ألمانيا أو في رحلاته في أوربا، قبل أن يقوم بتأسيس فرقته المسرحية.

وقد دفع ذلك ليس فقط بالمطالبة بضرورة رفع المستوى الفني للعروض المسرحية، بل كذلك التفكير بالعمل على طرح البديل العملي.[2] ويبدو، أن هذه الإشكالية الثقافية، التي تتعلق بتفسير النص وجماليات العرض، كانت هي أحد الأسباب التي دفعت إلى التفكير بضرورة وجود شخصية المخرج.

وهناك دراسات أخرى تؤكد على أن ظهور المخرج قد جاء لضرورات الإنتاج المادي للعرض، الذي تزامن مع تحولات المجتمع البرجوازي وثقافته، ونمو وازدهار الصناعة، كما يؤكد البروفسور الباحث الإيطالي روبرتو ألونجي في كتابه "مسرح المخرجين: ويظهر في هذه الدراسة أن مرحلة تحولات الثورة الصناعية قد دفعت بالضرورة، إلى الإنتقال من نموذج الإنتاج "الحرفي" (aritsan و الأودن ـ ويشار هنا إلى حرفة الممثل الكبير الذي كان يعتمد على قدراته الفردية في التمثيل وفي تنظيم وتقديم عروضه) إلى نموذج الإنتاج "الصناعي" (الذي يعتمد على العمل الجماعي وتنظيم زمن الإنتاج الصناعي).[3]

وبالتالي، يمكن القول، أن "مسرح الممثل الكبير"، الذي كان يركز، بالدرجة الأولى، على مهاراته الفنية الفردية ، نسبة إلى "مسرح المخرج" هو أشبه بتحول دكان الحرفي إلى صناعة المعمل.

و في فترة تلك التحولات الصناعية كانت عروض "الممثل الكبير سائدة في أوربا، من دون شك، وكانت هناك فرق كبيرة تستند في هيكليتها التنظيمية في توزيع مهمات العمل لإنتاج العروض (مثل مسرح كوميدية فرانسيه ومسرح الأدن في باريس).

و كانت تلك هي فترة بداية ظهور الفوتوغراف، ومن ثم، بعد ذلك، نشؤ السينما.وكانت الأفكار الفلسفة الوضعية (Positivism) هي السائدة في الواقع. وقد ظهرت، في نفس الوقت، تيارات فنية مختلفة، مثل الإنطباعية (في الفنون التشكيلية) و الرومانسية و الطبيعية (في الأدب). وقد انعكس تأثير كل ذلك على طريقة فهم وممارسة فن المسرح في تلك المرحلة.

و قد برز في تلك الفترة (كما تؤكد الدراسات التاريخية) صراعاً حاداً بين طريقة فهم وعمل "الممثل الكبير" في تقديم عروضه (التي كان يركز فيها على قدراته ومهاراته الشخصية والفردية، كما قلنا) و طريقة تفكير نخبة من "الأدباء والنقاد" من المجتمع البرجوازي، الذين عبَروا عن ثقافة الطبقة التي كانوا ينتمون إليها، وعن ثقافة تلك المرحلة من التحولات. و هكذا تعالت أصواتهم النقدية (من وجهة نظر ثقافتهم) حول العروض الهابطة بشكل عام، وحول عروض "الممثل الكبير"التي كانت تتميز بالتأثير الكبير على متفرجين تلك الفترة: ويظهر أن الممثل الكبير لم يكن يتردد في تكيف النصوص الدرامية (الكلاسيكية خصوصا – مثل نصوص شكسبير أومولير...) لمتطلبات مهاراته وطريقة تمثيله الشخصية. وكان يقوم بإعداد وتكيف النص حسب ما يراه مناسباً لقدراته، أو يقوم بحذف مقاطع منه، أو يقوم بتلخيصه ليتناسب مع طريقة عرضه الفني.

وكان هناك، في الواقع، حضوراً كبير ومؤثراً لعروض الممثل الكبير في أوروبا، مثل عروض الممثل الإنجليزي الكبير هنري إيريفنغ (معلم غوردن كريغ) والممثلين الإيطاليين الكبار مثل توماسو سالفيني و إيرنيستو روسي (الذين تأثر بهم ستانسلافسكي كما صرح بذلك في كتبه) والممثلة اليونورا دوسه وساره برناريديت.. وآخرون.[4]

وفي نهاية المطاف، بدأ مسرح الممثل الكبير يضمحل بالتدريج، خصوصاً بعد برز دور المخرج في المسرح الأوروبي وبشكل قوي. ولكن، بالرغم من تواري عروضهم، بقي اهتمام بعض المخرجين المجددين في الإخراج بفن أولئك الممثلين الكبار، وعلى طوال مسيرة حياتهم الإبداعية في الإخراج.

ولم ينتهي، في الواقع، ذلك الصراع بين "طريقة" فهم وعمل "الممثل الكبير" (ممثل الدور الرئيسي mattatore المنسق والمحرك للعرض) و"الطريقة

الجديدة للمخرج"، بل بقي مستمراً لحد بداية القرن العشرين، خصوصاً في إيطاليا (التي قاوم فيها مسرح "الممثل الكبير") وذلك هو ما جعل أن يتأخر تاريخ ولادة المخرج (كحرفة وكفن) في المسرح الإيطالي لحد الأربعينات من القرن العشرين [5].

ومن جانب آخر، هناك بعض الدراسات التي تؤكد على أنه من غير الدقيق تشخيص اللبنات الأولى لنشوء الإخراج في إحدى المقاطعات الألمانية "ساكس" التي كان يحكمها الدوق مينينغن، وتشخيص ذلك مع الفرقة التي أسسها في سنة 1870 (أو في 1866؟) [6]، بل ينبغي النظر إلى باريس (وضواحيها) التي عرفت تطوراً في إنتاج العروض، وظهور شخصية المخرج في العقد الثاني من نفس القرن.

وقد قد أكدت الباحثة الفرنسية ماري أنطوان الفيري على ذلك في دراستها ل"دفاتر المخرج"، التي كانت سائدة في باريس منذ سنة 1921 تقريبا، ونشرتها في كتاب تحت عنوان "كتاب الميزانسين" (Liverts de mis en sene).[7]

وتناول ذلك، أيضاً، البروفسور الإيطالي روبرتو الونجي في كتابه "مسرح المخرجين"، وقام بشرح أبعاد وأهمية تلك "الدفاتر لغرض تشخيص نواة نشؤ الإخراج.[8]

ويظهر أن "كتب الميزانسين" (أو دفاتر المخرج) كانت تشمل على التفاصيل اللازمة من أجل إنتاج العروض بنوعية جيدة، وبشكل جيد، وفي كل ليلة يتم فيها إعادة تقديم العرض.

ويظهر أنه كان ينبغي أن يستند إعادة تقديم العرض على ما جاء من تخطيط ومتطلبات في نسخة العرض الأول، ومن دون تغيير، "لأن من حق

المتفرج – على حد قول الونجي - الذي يدفع ثمن التذاكر، أن يشاهد وأن يشتري نفس المنتوج الأصلي".

وقد دفع ذلك إلى ضرورة وجود تخطيط ثابت للمشاهد لغرض تنسيق العرض يقوم به شخص ما يسمى ريجسير (regesser) أو "مدير الإنتاج" أو "مدير المسرح" أو "مدير المشهد".[9]

ويتوقف الونجي عند مفردة "ريجسير" باللغة الفرنسية ليستخرج منها المفهوم الذي يوجد وراء المصطلح: الذي يشير إلى تحديد مهمات من يقوم بتحقيق العرض المسرحي: "مدير المسرح" أو "من يضع الميزانسين"( أو المخرج؟).

ويبدو أن مصطلح "ريجسير" أخذ يتوضح بالتدريج، وذلك من خلال دراسة الوثائق الموجودة في أرشيف مسرح الكوميديا فرانسيس. ومن خلال دراسة ما تم نشره في الصحف والمجلات المختصة بالمسرح في تلك الفترة، مثل "مجلة المسرح" (Revue de Theatre – 1873) وجريدة "أخبار العروض" (courrie des spectacles – 1830) و "جريدة الكوميديان" ( – 1831 Journal des commdiens).

ويظهر في هذه النشريات، كما في سجلات مسرح كوميديا فرنسيس تكرار الإشارات إلى ما يسمى "ريجسير"، والإشارة إلى ضرورة وجوده في المسرح.[10]

وقد كتب الناقد الفرنسي فرانسوا سارسي (F. Farcey) مقالة ( في سنة 1885) تحت عنوان "الريجسير العام"، أكد فيها على أن ما ينقصنا اليوم هو الريجسير، قائلاً: "أعلموا أن الممثل من دون الريجسير هو لا شيء (ما عدا بعض الإستثناءات)، فهو عبارة عن آلة يحركها الريجسير. إن الريجسير هو روح المسرح. ومن الواضح أن مدير المسرح، غالباً، هو الذي يقوم بوظيفة الريجسير. وأعني

بالريجسير بسعة ما هو مقبول في هذه المفردة: هو ذلك الذي يقوم بتخطيط الميزانسين (mettur en scene) مهما كان العنوان الوظيفي الذي يشغله". ويشر كذلك، إلى اسم الممثل المحترف مونتاني (Montigny) "الذي كان هو المدير وهو الريجسير للعرض في آن واحد، وكان يتميز بروحية المستبد. بينما كان ديرفال (Derval) مستشاراً نافعاً، ولم تكن لديه قدرة المبادرة، وكان يؤدي ما عليه فقط وكان يرتجف أمام أوامر المالك للمسرح (...) .[11]

و تتوضح مفردة "ريجسير" إلى حد ما، ولكن لا يزال هناك عدم وضوح كامل لتشخيص مهماته، كما بدأ يظهر ذلك فيما بعد، وبالتدريج، في عمل معطيات عمل "المخرج".

أن "دفاتر الريجسير" التي يشار إلى وجودها في أرشيف مسرح كوميديا فرانسيس، كانت تحدد مخطط واحد لعرض واحد، يتم إنتاجه كما هو في المخطط، وفي كل مرة. وكان ذلك هو من متطلبات صناعة وتجارة العرض. ولا يمكن أن يكون لذلك قراءة أخرى، حتى عندما يتم تزويد المخطط للمسارح الأخرى في ضاحية باريس. وذلك يعني وجود "خطة أخراج واحدة" " و"رؤية واحدة" ينبغي الإلتزام بتنفيذها، ويعني، من جانب آخر، وجود نموذج محدد للمنتوج يتم تكرار إنتاجه في كل مرة كما هو.

و لربما، كان ذلك عبارة عن أولى بوادر ظهور مفهوم "المخرج المستبد"، كما كان يتميز به، كذلك، عمل مخرج فرقة الدوق ساكس مينينغن في ألمانيا، الذي كان يطالب بتنفيذ خطته الإخراجية حرفياً ومن دون مناقشة. [12]

وكان ذلك هو من متطلبات صناعة العرض، الذي كان ينبغي أن يكون منتوجاً جيداً ومن دون التفكير بتغيره في إعادة تقديمه، ومن دون التفكير بتغير خطة إخراج النص: وكان ينبغي أن يتم تقديم نفس المنتوج الذي تم تقديمه في

باريس (بموجب نموذج إنتاج وتقديم كوميديا فرانسيس – المسرح الأول في باريس، أو مسرح الأودن – المسرح الثاني) عندما كانت تريد المسارح الأخرى، الموجودة في ضواحي باريس، إعادة إنتاجه وتقديمه.

وكان يجري ذلك بخلاف ما أصبح من المعتاد فيما بعد، أي بعد نمو شخصية المخرج وتعدد طرق الإخراج: وأصبح من الممكن أن يتم تقديم نفس النص الواحد من خلال رؤى وتفسيرات عديدة، بقدر عدد المخرجين الذين يخرجونه: كما حصل ذلك، مثلاً، في إخراج نص يوليوس قيصر حسب طريقة الدوق ساكس و أو حسب طريقة ستانسلافسكي. أو إخراج نص "طائر البحر" و "بستان الكرز" لتشخوف، حسب طريقة ستانسلافسكي أو طريقة مايرخولد.أو كما حصل مع إخراج نص "قابيل" (للشاعر الإنجليزي اللورد بايرون) حسب طريقة ستانسلافسكي الإخراجية (سنة 1920) أو حسب طريقة غروتوفسكي (في سنة 1958).[13]

إذن، يمكن القول أن مفهوم الإخراج والمخرج بدأ يتوضح، بالتدريج، من خلال التمييز بين مهمات "مدير المسرح"، ومهمات من يقوم بوضع "تخطيط ميزانسين" العرض وإخراجه: ضمن رؤية تقوم بتنسيق وصهر كافة العناصر والإبداعات الجماعية للمشاركين في تحقيق العرض.

وبدأ يظهر، كذلك، التميز بين من هو "مخرج محترف"، يعمل بشكل مستمر في إخراج العروض التي تنتجها الفرق المسرحية، وبين من يمارس الإخراج كهواية أو كنشاط ثانوي، كما نجد ذلك في السجلات والعقود التي كانت تشكل جزءً من سياقات إنتاج العروض في مسرح كوميديا فرانسيس، مثلاً، أو في مسرح الأودن في باريس. [14]

وكان مسرح كوميديا فرانسيس يقوم بتقديم العروض لنصوص من الكلاسيكية الفرنسية ، بالدرجة الأولى (مثلا راسين وموليير وكورنيه) وكذلك أعمال شكسبير المترجمة للفرنسية. وكان هناك، في نفس الوقت، إنفتاحاً نحو تقديم برنامج من العروض المستندة على نصوص لمؤلفين جدد (من الرومانسية): مثل نص "هنري الثالث وحاشيته" من تأليف الكسندر داموس الأب، الذي تم عرضه في سنة 1829، ومسرحية "هيرناني" من تأليف فكتور هيغو، في سنة 1830، ومسرحية "شاترتون: للمؤلف الفريد دي فيغاني في سنة 1835.

ويظهر أن هذه العروض كانت من تنظيم وتنسيق (إخراج) المؤلف نفسه، وبمساعدة مدير المسرح أو بعض الممثلين المحترفين. وكان المؤلفون الجدد، في الواقع، مولعون بالمسرح، ولذلك اقتربوا من فرقة مسرح كوميديا فرانسيس. وكان فيكتور هيغو مثلا، المولع بالمسرح، كثير الإهتمام في وضع تخطيطات سينوغرافيا لنصوصه الدرامية الأدبية. وتؤكد الوثائق، كذلك، أن الفريد فيغاني كان يضع الكثير من الملاحظات المفصلة حول الشخصيات وحركات الممثلين.[15]

ولكن، يظهر، حسب سجلات مداخيل المسرح المالية لبيع التذاكر، أن العروض التي اعتمدت على نصوص الرومانسين لم تكن مشجعة، بالرغم من إنجذاب الجمهور نحو مشاهدة ما هو جديد في تلك النصوص وتلك العروض.

ويبدو أن المؤلف الرومانسي كان منجذباً من خصوصية طبيعة حياة عالم المسرح (والبعض منهم كان عاشقاً لممثلات شهيرات). وكان المؤلف الفريد فيغاتي (ومترجم نصوص شكسبير إلى الفرنسية) قد كتب نصه "شاترتون" لممثلته المفضلة (وخليلته) ماريا دوفان التي قامت بدور البطولة. ويظهر أن هناك

إختلافاً بين النص الذي كتبه قبل البروفات والنص بعد أن تم تقديمه في العرض سنة 1835، وذلك في تغير العديد من الإرشادات (لفعل وحركات وسلوك الشخصيات في نسيج النص) لتتناسب مع متطلبات ممثلته المفضلة ماريا دوفان.[16]

وكان فيغني يتابع البروفات ويسجل ملاحظاته لكي يتم إدخالها في نسخة النص قبل نشرها. وهناك في النسخة الأصلية، على سبيل المثال، إشارة تقول: تعثر على القنينة. تحولت في نسخة العرض إلى: "ترتطدم بالقنينة وتعثر عليها من دون أن تدرك. وتتدحرج قنينة السم على سطح الخشبة، وتدرك عندها ما الذي حصل".

وفي مقطع آخر يقول النص الأصلي: "تنزلق على سور السلم شبه ميتة". ويظهر في نسخة العرض: "تصعد كيتي السلم وهي شبه مغمى عليها. تتسلق سور السلم درجة بعد درجة لتصل إلى الأعلى، وتفتح الباب بصعوبة. تصرخ. ثم تنزلق على سور السلم. وتسقط على الدرجة الأخيرة من السلم".[17]

وكان فيغاني يقوم بوضع التوجيهات لحركات الممثلين ويساهم في ميزانسين العرض، ولكنه كان حائراً بين ما يراه و ما يتصوره وما يتم تحقيقه على خشبة المسرح، وذلك لقلة حرفية الممثلين في أدائهم، بالرغم من أن أغلب الممثلين هم من الأعضاء الأساسيين من فرقة مسرح كوميديا فرانسيس (وبعض المتعاقدين من خارج المسرح).

وتؤكد الوثائق أن الممثل المحترف المعروف أدولف مونتاني كان يعمل بجانب المؤلف فيغاتي – لتحقيق ميزانسين العرض، والذي سبق وأن عمل معه في تحقيق مسرحية عطيل.

وقد كتب فيغاتي رسالة في سنة 1829 يصف فيها طبيعة عمل الممثلين ومجريات العرض المسرحي، قائلاً: (...) "وعند وصول ليلة العرض يتم إطلاق المحرك، وتبدأ آلية (mecaniqne) العرض بالحركة لمدة أربع ساعات من ذاتها، وبشكل متواصل. وتتطاير فيها الكلمات وتتجسد فيها الإيماءات، وتتقدم وتتراجع الكواليس وتصعد وتنزل الستائر وتنطوي فيها الأقمشة. وتصبح فيها الأفكار ما تصبح عليه في وسط كل ذلك. وإن سارت مجريات العرض من دون تعثر، لحسن الحظ، يقوم نفس الأشخاص بسحب المحرك لتتوقف حركة الماكنة. ويذهب كل واحد منهم إلى سبيل حاله. لقد قيل ما كان ينبغي قوله. (...) ويضيف في رسالته قائلاً: إن تقديم العرض بهذه الطريقة ليلة بعد أخرى، يبدأ بفقدان نوعيته الأولى، ويقل عدد المتفرجين، وعندها ينقطع تقديم العرض". [18]

لربما أن سبب فقدانه نوعية العرض، بعد تقديمه لعشرات المرات، يأتي من عدم وجود ممثلين محترفين (كما كان بعض الممثلين في مسرح كومدي فرانسيس، أو كما كان هو الحال مع أغلب الممثلين الذين عملوا مع الدوق ساكس مينغين، وكما هو الحال مع أندرية أنطوان).

أو لربما يأتي ذلك من عدم وجود خطة إخراجية محكمة يمكن تكرار وتحقيقها، في كل ليلة، من دون أن يتدهور العرض نحو الفوضى.

ومن جانب آخر، يؤكد الباحث الونجي، في كتابه المذكور "مسرح المخرجين"، أن الممثل المحترف مونتاني، الذي ترك فرقة كوميدي فرنسيس سنة 1834، قام بإخراج بعض العروض المسرحية مع فرقة غيمان (Gymanse) وحاول أن يغير في طريقة العمل مع الممثلين، وطريقة تنسيق العرض وتغير بعض الإجراءات المألوفة في عمل "الديكور"، وقد استطاع أن يحقق بعض المعطيات الأولية للإخراج، والتي تجاهلتها الدراسات التاريخية (ربما بسبب

الكسل) والتي ظهرت معالمها فيما بعد في طريقة عمل أندريه انطوان والـدوق مينيـنغن، ولهـذا نسبت إليهم وضع اللبنات الأولى للإخراج في أوروبا.

إذن، قد تـداخلت خيـوط عديـدة وإبـداعات مختلفـة في الواقـع المـسرحي، لتـدفع إلى ضرورة ظهور شخصية "المخرج": كان البعض منها يتعلق بهبوط وتدهور طبيعـة العـروض التـي كانت تقدم في المنتصف الأول من القرن التاسع عشر، والبعض الآخـر يتعلـق بتحـولات الجانـب الثقافي والأدبي، و ارتبط بعضها بالجانب الإقتصادي وطريقة تنظيم إنتاج العـرض. ولكـن، في كـل الأحوال، كانت جذور "نشوء الإخراج" (حسب قول الباحثة والأكاديمية الإيطالية ماريللا سـيكنو، في كتابها "نشوء الإخراج"): كان عبارة عن جذور لكثب مترامية الفـروع ومتداخلـة فـيما بينهـا، ومتعددة في قيمها. وقد حصل ذلك كرد فعل عـلى الواقـع القـديم في طريقـة تقـديم العـروض، وكتجديد في جماليات المسرح، و لكنه كان، كذلك، البحث عن خلق عروض فيهـا تكامـل عـضوي و"كأنها جسد حي واحد، تتناسق فيـه كافـة أعـضاءه وتنـصهر ضـمن رؤيـة واحـدة: هـي رؤيـة المخرج" (...). [19]

وتؤكد ماريللا سكينو: "إن الإخراج، من حيث المفهوم، لا يشير إلى نوع من العمـل الـذي يمكن تحديده، بل يشير إلى سرب من الطرق المختلفة في خلق الحياة على خشبة المـسرح: طـرق مختلفة ولكنها في صلة قرابة ما بينها. أما من حيث وجهـة النظـر التاريخيـة، يـشير الإخـراج إلى كثب من الزرع التي نمـت كنمـو الأغـصان المختلفـة (...) ولم يكـن الإخـراج عبـارة عـن مفهـوم أحادي الجانب إطلاقاً، بل تعددت جوانبه وخطواته وأقطابه. وهناك العديـد مـن الأبـواب التـي يمكن أن تؤدي إلى أحد المراكز المختلفة فيه، أو أن تؤدي إلى نواحي أخرى تجعل القضية مختلفة برمتها". [20]

ومن الواضح ،كذلك، أن هناك "طرق مختلفة" في الإخراج، بقدر عدد المخرجين، و لا يمكن لطريقة واحدة أن تحدد طبيعة "فن الإخراج" بأكمله: بالرغم من وجود بعض "المنطلقات" و بعض "المبادئ التي تتكرر" في عمل كل مخرج مسرحي (كما أشرنا إلى ذلك).

هناك، إذن، "طرق مختلفة" في الإخراج كما أن هناك "أنواع مختلفة من المخرجين" : يمكن أن يكون هناك "مخرج مستبد" في تحقيق رؤيته، أو "مخرج مفسر" للنص كما هو، أو "مخرج ناقد" في معالجته للنص، يصبو نحو تجسيد ملامح مواقفه الإيديولوجية في العرض. و لربما هناك "مخرج منفذ" (ستاندر) سائد في صناعة إنتاج العرض. وهناك شخصية المخرج ـ المعلم.

كل واحد من هؤلاء المخرجين، في الواقع ، يتميز بطريق خاصة بعمله، ولكن، في كل الأحوال، هناك من يستند في إخراجه على تفسير وتجسيد أفكار مؤلف النص الأدبي المكتوب مسبقاً، أو من يعتمد على تجسيد أفكاره رؤيته الفنية الشخصية. وهناك "طرق أخرى" في إخراج العروض التي يصبو المخرج فيها أن يكون هو "مؤلف دراماتورجة العرض"، كما ظهرت بوادر ذلك في طريقة إخراج مايرخولد و فاختانكوف (في بعض عروضهم). وهناك، من جانب آخر، من يدعو لإستقلالية فن الإخراج عن الأدب الدرامي و كل إشكالياته (مثلما دعى لذلك غوردن كريغ في تنظيراته وطريقة إخراجه) كما سنرى ذلك في فقرات الكتاب. [21]

# الفصل الثاني

# الميزانسين و معالجة

# النص الدرامي

# الإخراج و التيار الطبيعي

ظهرت المدرسة الطبيعية في المسرح في مسارين متوازيين: مسار ظهر على خشبة المسرح عملياً، منذ إخراج الأعمال الأولى لفرقة مسرح الدوق ساكس مينننغن في ألمانيا سنة (1870) ومسار ثاني ظهر في الأدب أو الأدب الدرامي، في كتابات أميل زولا و تنظيراته في كتابه "الطبيعية في المسرح" الذي نشره سنة 1881 في باريس. [1]. وكان أميل زولا أديباً قبل أن يمارس النقد المسرحي. وكان الدوق ساكس متذمراً من المسرحيات التي شاهدها في سفره للدول الأوربية، قبل أن يؤسس فرقته المسرحية.

و كان لكلاهما موقفاً نقدياً من أشكال العروض التي كانت تقدم في منتصف القرن التاسع عشر، وعبرا عن موقفهما بالضد من التصنع والمبالغة التي كانت تتميز بها عروض ما يدعى "الممثل الكبير"، والوسائل التي كان يستخدمها من أجل جذب الذوق العام للجمهور(كما أشرنا لذلك في الفقرة السابقة).

و تجسدت الطبيعة على خشبة المسرح بشكل بارز و مكثف، أكثر من تجسيدها في النص الدرامي: وذلك بفضل تجسيد "محاكاة الواقع" كما هو في المشهد الملموس، وتوظيف الأشياء والإكسسوارات كما هي في الواقع، ومن خلال تجسيد سلوك الإنسان كما هو في عمل الممثل في المشهد، إضافة إلى محاولة خلق "الأجواء" الشبيه بالواقع في المشهد المسرحي. وكانت الطبيعة تهدف إلى"التشبيه"، والتقريب ما بين ما هو في الواقع وما هو معروض في المشهد على خشبة المسرح، و إزالة الحاجز ما بينهما.

وقد تمحورت "النواة الأساسية" للطبيعة في المسرح حول مفهوم "المحاكاة للواقع" بكل تفاصيله، وتشكلت جمالياته على أساس مطلقية تلك المحاكاة. و ركزت أعمال المخرجون الذين عملوا بسياقات المدرسة الطبيعية، في نهاية القرن التاسع عشر، على تحقيق المعطيات التي جاءت بها أدبيات "المدرسة الطبيعية" على خشبة المسرح، كما ظهر ذلك في إخراج فرقة الدوق ميننغين و العروض التي إخرجها أندريه أنطوان و أوتو برهام، و المخرج الروسي نمروفيج دافنجنكو وأعماله التي أخرجها بالمشاركة مع المخرج قسطنطين ستانسلافسكي. [2]

و تزامن ذلك، من الواضح، مع فترة ضرورة وجود "شخصية المخرج" الذي يقوم بإدارة كل معطيات المشهد، ومسؤلية وتوجيهها وتنسيقها وتجسيدها في"رؤية واحدة"، كما يطرحها في العرض.

وظهرت إشكاليات ما هو أدبي (عمل المؤلف) وما هو مسرحي (عمل المخرج). وبدأت تتشكل، بالتدريج، م "استقلالية" عمل المخرج عما هو أدبي. ولكن، في كل الأحوال، لم يطرح المخرج (في المسرح الطبيعي) نفسه بالضد من النص، ولم يجعله خصماً له، بل بالعكس، كان،على الأغلب، يؤكد على حقيقة النص وطريقة معالجة "الميزانسين" في المشهد على خشبة المسرح، وتوظيف أدواته من أجل خدمة النص، وإعطاءه القيمة الحقيقية وتحقيق ما يحتويه من معاني وحقائق.

ومن جانب آخر، أن الإمتعاض والتذمر الذي عبر عنه أميل زولا( مؤسس المدرسة الطبيعية) من أشكال العروض، لم يكن موجهاً نحو طريقة التصنع والمبالغة للمثلين فقط، بل كان موجهاً، أيضاً، نحو تلك النصوص التي كانت سائدة، والتي كانت تدعى النصوص "المعمولة جيداً" (piece bein fait) في حبك الحالات المسرحية بطريقة أدبية محكمة، والقادرة على جذب الجمهور

من خلال آليات إجراءاتها المسرحية على حساب الشخصيات، "التي تم الحديث عنها و " التي حصرت الشخصيات (على حد قول زولا) وكأنها عبارة عن بيادق الشطرنج، والتي لا تستحق أن تسمى أدباً جدياً". [3]

والجدير بالذكر، أن الطبيعية لم تأتي منفصلة عن المحيط الإجتماعي والثقافي في تلك الفترة، وكانت هناك الحركة الرمزية في الشعر و الأدب المسرحي (مثل أعمال الشاعر الإنجليزي اللورد بايرون، ومن بعدها أعمال المؤلف البلجيكي ماوريس ميترلنك) وكانت هناك، أيضاً، قبل ذلك، الحركة الرومانسية في الرواية والأدب الدرامي والتي اعتبرها كشيء عابر ولا قيمة له، لإبتعادها عن الواقع، وتركيزها على الذات المثالية المطلقة وصراعها مع المحيط.

وعلى حد قول زولا: "إن الحقيقة المزعومة لدى الرومانسيين ما هي إلا عبارة عن استمرارية للمبالغة المروعة للواقع والفنطازيا، لخيال من دون قيود. ومما لاشك فيه، إن كانت التراجيديا عبارة عن زيف آخر، فإن الدراما الرومانسية لم تكن، بالتأكيد، اقل زيفاً منها (....) وقد استبدلت الرومانسية خطابية الأطناب منذ سنة 1830 بخطابية متنرفزة ودموية، هذا هو كل ما في الأمر". [4]

وتزامنت المدرسة الطبيعية، في نفس الوقت، مع انتشار مفاهيم الفكر والثقافة الوضعية (positivism)، التي ركزت على ما هو محسوس في الواقع وما هو ملموس في العلاقات الاجتماعية، والتي تركت أثرها على الأدب من خلال التركيز على كل ما هو اجتماعي، بالضد من الرومانسية والمثالية.

إذن، جاءت الطبيعية مناهضة لما جاءت به "الرومانسية"، وبالضد من "التراجيديا الكلاسيكية" (الأرستقراطية الفرنسية) البعيدة عن الواقع اليومي، و بالضد مما هو مصطنع في المسرح، لتطرح نفسها بديلاً عن ذلك، مستندة على

عكس الواقع الذي استجد: واقع الطبقة البرجوازية الصاعدة، وتحولات السلطة السياسية والإقتصادية، وثقافة المجتمع البرجوازي الجديد، الذي انعكس في النصوص الأدبية الدرامية.

ويعتبر زولا أن الرومانسية كانت حلقة الوصل بين الأدب الكلاسيكي (الفرنسي) والأدب الطبيعي. وعلى حد قوله: " قد انتهى زمن انبعاثها، وعليه ينبغي تأسيس حالة صلدة. ومثلما جاءت الطبيعية من الكلاسيكية استند المجتمع الحالي على بقايا المجتمع القديم. والطبيعية هي وحدها القادرة على أن تستجيب لحالتنا الإجتماعية، وهي وحدها التي لها جذورها العميقة في روح العصر، وهي وحدها التي تزودنا بالشكل الفني الذي سيبقى حياً دوماً. لأن هذا الشكل هو الذي سيعبر عن طريقة كينونة الذكاء المعاصر". [5]

وقد انتصرت المدرسة الطبيعية فعلاً، وهيمنت على المشهد المسرحي في بداية ظهور الإخراج، لتعبر عن ثقافة المجتمع البرجوازي. واستمرت في كونها نموذجاً للنصوص الأدبية الدرامية في المسرح الطبيعي، بالرغم من توجه المخرجين، على الأغلب، نحو نصوص بعيدة عن الطبيعية، مثل أعمال شكسبير وشللر.

وقد انتشرت "نصوص الدرامية الطبيعية" (أو ما تسمى بالواقعية) خارج فرنسا، وظهر ذلك في أعمال سترندبرع (الأب 1887، ومس جوليا 1888، مثلاً) في السويد، أو أعمال هوبتمان (النساخون 1892) في ألمانيا، أو في بعض أعمال أبسن (مثل بيت الدمية، 1879) أو جوفاني فيرغا في إيطاليا، ولحد الوصول إلى أعمال أنطوان تشخوف (بين 1895 – 1903) في روسيا.

ولم تتبع هذه النصوص، في الواقع، ما كان يصبوا إليه أميل زولا، ولا لتنظيراته حول الطبيعية في كتابه "الطبيعية في المسرح"( الذي نشره في سنة

1881) بل أخذت سياقات متنوعة، تداخلت فيها شيئاً من الطبيعية والواقعية والرمزية (حتى في داخل النص، الواحد مثلما نجد ذلك في أعمال أبسن وتشخوف).

وفي الواقع، ينبغي أن يتم النظر إلى أعمال كل مؤلف من هؤلاء المؤلفين على انفراد لإبراز طبيعة إجراءاتها الأدبية واللغوية، وطريقة حبك مواضيعها ورسم شخصياتها كما تناولها الدراسات التنظيرية والنقدية، التي خصصها لها جورج لوكاش وبيتر زوندي. [6]

وإن كان قد تم تصنيف بعض النصوص لهؤلاء المؤلفين الذين ذكرناهم، ضمن "المدرسة الطبيعية"، فقد جاء ذلك، في الواقع، بسبب هيمنة هذا التوجه وهذه التسمية في الثقافة البرجوازية في تلك الفترة الزمنية.

ومن الواضح، بالرغم من تصريحات سنترندبرغ في مقدمة نص "مسس جوليا" و"الأب"، حول الطبيعية، فهي لم تنضوي تحت التنظيرات التي جاء بها أميل زولا. وقد قام سترندبرغ نفسه بتحقيقها في مسرحه الذي أطلق عليه تسمية "مسرح الغرفة" (أو الحميمي intmet). ولم تكن نصوص أبسن، ولا نصوص تشخوف كذلك، خاضعة لمقاييس ما يدعي بالمدرسة الطبيعية حصرياً.

ويمكن القول، أن الدراما الإجتماعية، و الدراما البرجوازية، قد تركت أثرها على المشهد المسرحي و على طريقة تقديم العرض: خصوصاً بما يتعلق في إطار "الفضاء المغلق"، الذي تتحرك فيه الشخصيات وكأنها تتحرك خلف جدار شفاف (الجدار الرابع) من دون أن تدرك وجود من يشاهدها. وبوجود حبكة درامية آنية مطلقة ومكتفية بذاتها، بقدر ما فيها من عناصر ضرورية لإنجازها: من حوار "واستدعاء للوقائع و الأحداث" في الزمن الماضي، أو في تأمل الزمن الآتي في المستقبل.

## مخرج المشهد الطبيعي

لقد تجسدت معطيات نص الدراما البرجوازية في إجراءات إخراج العروض ضمن مسار "المدرسة الطبيعية:" وأصبح وكأن كل خطة إخراجية يقبل عليها المخرج تستند، في أساسها، على ما يوجد في ثنايا النص نفسه، ليس فقط من حيث تفسير و تحقيق ما يطرحه المؤلف من أفكار أو معاني تكشف عنها حوارات الشخصية، بل وكذلك من حيث تحقيق " أجواء الفضاء المغلق " (وراء الجدار الرابع)، الذي تتحرك فيه الشخصيات. والتركيز على عكس معالم الفترة الزمنية التي تجري فيها الأحداث و "التشبيه" (verosimile) : بين ما يجري في المشهد وما يجري في الواقع، و "محاكاة "(imitation )السلوك اليومي للأشخاص كما هو في الواقع. ليس فقط في إخراج نصوص الأدب الدرامي للمدرسة الطبيعية حصرياً، مثل نصوص زولا ("القصاب" و"الأرض" التي أخرجها اندريه أنطوان) أو نصوص "هويتمان" (التي أخرجها مسرح الفن في موسكو). بل شملت، كذلك، على أخراج نصوص لا تنتمي إلى المدرسة الطبيعية، وجعلها أن تخضع لمعاير "الطبيعية"، مثل نصوص شكسبير (هاملت ويوليوص قيصر) و وتراجدية شللر (الأوباش) كما أخرجتها فرقة مسرح الدوق ميننغينن.

وينبغي الإشارة، من جانب آخر، أن العروض التي تم إخراجها ضمن مسار المسرح الطبيعي قد تحققت في داخل الفرق المسرحية (انساميل كما كان يدعوها أميل زولا) التي تتطلب تأسيسها وجود عدد كبير (نوعاً ما) من الأعضاء، لإعتمادها على وجود المجاميع الكبيرة في المشاهد. وذلك هو ما نجده فعلاً، في تأسيس فرقة ميننغين في مقاطعة ساكسونيا في ألمانيا: حيث قام دوق

ساكسونيا بتجنيد أكثر من سبعين ممثلاً، من أنصاف المحترفين والهواة، من النساء والرجال، وعدد من عمال المسرح. و أوكل مهمة الإخراج لـصديقه المقـرب لودفيـك جورنيغـك (1826 – 1890)، مع تعين بعض المساعدين له في الإخراج.

وأخذ الدوق ميننغين (ذو الميول العسكرية) مهمة تمويل وإدارة الفرقة، والتفكـير بوضـع برنامج لإنتاج عروضها وتدبير كل ما يلزم من متطلبات مادية وفنيـة لتحقيـق العـروض. وهكـذا أصبح هو "المدير العام" في إدارة شؤون الفرقة و "المسؤول الأول" في تنظيم وتنسيق كل مفردات العرض حسب منظوره ورؤيته في توجيه الإخراج ( بالرغم من وجود المخـرج جورينغـك، وعملـه مع الممثلين أثناء البروفات).

واستطاعت فرقة الدوق أن تقوم بإخراج 38 عرضاً مسرحياً منذ أن تأسست ولحد توقـف نشاطها سنة 1890. وفي الواقع قد اشتهرت في أوروبا وأمريكا وأستراليا، بعد الجولـة الفنيـة التـي قامت بها لتقديم عروضها بعد سنة 1874. [7]

ويمكن القول، أن عمل المخرج في فرقة ميننغين قد تركز على "تجسيد التفاصيل" الصغيرة بكل ما يتعلق بالعرض: المـشاهد المجـسمة (الـسينوغرافية "الـشبيهه" بـالواقع)، كـما "يتـصورها المخرج"، ومعالجة كل التفاصيل المتعلقة بأزياء الشخصيات المرسومة في النص. والقيام، في نفـس الوقت، بمهمة تنظيم حركات "كل ممثل" على إنفـراد، و"حركـات المجـاميع" الكبـيرة في المـشهد. إضافة إلى مهمة تحقيق "خلق الجو العام" لكل مشهد على انفراد، من خـلال توظيـف تـدرجات الظل والنور لكشافات الإضاءة الكهربائية. ومن ثـم ترتيـب كـل ذلـك أثنـاء البروفـات، ومتابعـة وتثبيت كل ما يلزم لتقديم العرض.

وفي هذا النوع من العروض كان لا يمكن أن يتم تغير أي شيء فيه بعد انجازه، ليكون العرض، وفي كل ليلة، هو نفس العرض حسب خطة الإخراج كما رسمت.

ومن المعروف، أن مخرج فرقة ميننغين، لودفيك جورنيغك (1837 ــ 1890) قد عمل ممثلاً قبل أن يعمل في الإخراج، ودرس الفن التشكيلي. وقد ظهرت قدراته في تخطيط ورسم التفاصيل لأزياء الشخصيات، كما هي حسب الرجوع إلى الفترة الزمنية التي تجري فيها أحداث النص الدرامي.

وكان الدوق جورج ساكس (1826 ـ 1914) مهتماً بالدراسات التاريخية والأركيولوجية والتخطيط، وهكذا استطاع أن يقوم بنقل ورسم تفاصيل الأزياء والنقوش من اللوحات التشكيلية أو من الجداريات أو من الأعمال النحتية الكلاسيكية ( أثناء زيارته إلى روما)، مثلما نرى ذلك، مثلاً، في التخطيطات التي وضعها لمسرحية "يوليوس قيصر" لشكسبير، و رسم تفاصيل حتى الرتوش والنقوش لخوذة العساكر، أو شكل الأكمام والأزرار في قطعة الزي الواحدة.

وعندما نتفحص إحدى الصور المنشورة (بالأبيض والأسود، كما نراها في الصور الملحقة في الكتاب) لمشهد (أو لوحة) من المسرحية، مشهد خطبة أنطونيو في لحظة موت قيصر، نرى جثة قيصر هامدة على السرير، ويظهر أمامنا، وبكل وضوح: الإهتمام بتجسيم المنظر بأبعاده الثلاثة، وتشكيل صور بلاستيكية دقيقة لوضعيات المجاميع. ونلاحظ في الصورة، كذلك، معالجة تفاصيل حركات أجزاء جسم كل ممثل في المشهد: ونرى ممثلتان في مقدمة المشهد، أحداهما جالسة بشكل متقرفص، وهي تمسك وجهها بين يديها، وكأنها تبكي على مصير قيصر. وممثلة ثانية ركعت على ركبتيها وهي ترفع ذراعها نحو الأعلى، وتشير بأصبع السبابة وكأنها توجه الاتهام لشخص ما.

ونرى في وسط المشهد سريراً قليل الإرتفاع تظهر عليه جثة قيصر. وهناك مجاميع من الناس تحيط بالسرير، مجاميع مقسمة إلى "كتل متناسقة"، بعضها يظهر بشكل متراص وفي وضعيات جسمانية مختلفة، يبدو عليها نوعاً من الهيجان في حركاتها (الثابتة في اللقطة). و مجموعة أخرى، على الجانب الأيسر، في وضعيات جسدية وكأنها تترقب ما يحدث، وهناك في العمق مجموعة أخرى واقفة بجنب أعمدة القصر القديم، أو خلفها، و البعض منها يرفع كلتا ذراعيه، والبعض الآخر مندفع بجسمه نحو الأمام.

وهناك كتلة لمجموعة أخرى، أيضاً، من خمسة ممثلين، واقفين على مرتفع شرفة في وسط عمق المشهد في وضعيات مختلفة، البعض منهم يميل نحو الجنب والبعض الآخر يظهر عليها موقف الإندهاش.

ويظهر في الصورة كافة أفراد المجاميع وهم بثياب (زي) يجسد ملامح الفترة الزمنية في روما القديمة في زمن يوليوس قيصر. ويحيط بالمجاميع واجهات جدران وأعمدة لقصر روماني قديم، وعلى أرضية (خشبة المسرح) خطوط لمربعات متقطعة (لربما مساحة كل قطعة متر مربع، ربما وضعت لتحديد أماكن تشكيل المجاميع أو موقع الممثلين في المشهد).

ويظهر في لوحة موت قيصر، وبوضوح، اهتمام المخرج سواءً بتصميم السينوغرافيا أو بتفاصيل تصميم الأزياء لكل ممثل على انفراد. إضافة، إلى الإهتمام بتكوين صورة المجاميع وتقسيمها إلى كتل، مع التركيز على تفاصيل "إيحاءات" و"مواقف" كل ممثل، للتعبير عن حالة معينة.

وفي صورة أخرى، لوحة مشهد عام من مسرحية "هاملت"، يظهر التركيز فيها على معالم السينوغرافيا، من دون وجود الممثلين: ونرى "البعد الثلاثي للسينوغرافيا"، وتجسيد "الجو العام"، في صورة ملونة، ونحس فيها بوجود

التدرجات اللونية ما بين الأبيض الناصع والقهوائي، واللون الأزرق والأخضر على شكل قوس كبير يحيط بالجو العام، وفي منظور يمتد نحو عمق المشهد.

ويظهر في الخلفية، في العمق، مجسمات لقلعة وأبراج فيها أبواب، وأسوار شاهقة يصعد نحوها سلم مجسم كبير. وهناك بعض الأطلال لبناية قصر قديم.

ويظهر في اللوحة (المشهد) بمجملها توزيع مناطق النور والظلال لبروز المجسمات.

وهكذا يظهر، من خلال هذه الإشارات المقتضية حول التخطيطات والصور التي تجسد جوانباً من عمل مخرج ميننغين، أن التركيز على "حضور المجاميع" في المشهد لا تطغي على التفاصيل المعبرة عن الحالات المختلفة. وعلى حد قول أندريه أنطوان (1858 – 1943) الذي شاهد عروض ميننغين وتأثر بها: "لا تعتقدوا أن ذلك يجهد الملاحظة ويحول انتباه المتفرج عن الأبطال الرئيسيين في المسرحية. كلا. تبقى اللوحة كاملة، وعندما تنظر نحو كل الجوانب تقع نظراتك على أحد التفاصيل، أو على جوانب لحالة معينة، أو على ترتيب معين. ويكون ذلك، في بعض الأحيان، عبارة عن قدرة لا يمكن مقارنتها". [8]

وقد تم في هذا العرض، كما هو الحال في عروض الفرقة الأخرى، تصميم وبناء تفاصيل "مناظر متحفية" للقصور، و خلق "الأجواء المشهدية" الشبيهة (similar) بالمنابع التاريخية الأصلية، وذلك من أجل "خلق الوهم" (illusion) بالمشاهد المتجسدة في العرض. مع التركيز على إطفاء الضوء في الصالة، لتحقيق تأثير الوهم على المشاهد بشكل أفضل.

وفي الواقع، إن تركيز مخرج فرقة ميننغين لم يكن فقط على تفاصيل السينوغرافيا والأمانة التاريخية لنقل أحداث المسرحية، بل انصب كذلك على

إعطاء الأهمية " لتنظيم "حركات المجاميع" وتفاصيل "حركات كل ممثل" على إنفراد، وإزالته التركيز على "نجومية الممثل البطل" في المسرحية.

وقد تركت هذه المميزات أثرها على طريقة المخرج الفرنسي أندريه أنطوان في إخراجه للعروض التي أنتجها مع فرقة "مسرح الحر" التي أسسها (- من الممثلين الهواة – ما بين سنة 1887 وسنة 1895) بعد أن شاهد عروض ميننغين في بروكسل.

و ترك ذلك أثره، أيَضاً على قسطنطين ستانسلافسكي (بعد أن شاهد عروض الفرقة في موسكو سنة 1883 و 1890)، وظهر ذلك خصوصاً قي إخراج عروضه الأولى (مع نمروفيج دانجنكو في فرقة مسرح الفن)، كما يؤكد هو على ذلك في كتابه "حياتي في الفن" قائلاً: "لقد تميزت عروض ميننغين بالأمانة التاريخية والشكل الخارجي للعرض، ومشاهد المجاميع الكبيرة والنظام المبهر. ولم أدع عملاً من أعمالها أن تفوتني، ولم أقتصر على مشاهدتها، بل كنت أقوم بدراستها". [9]

وقد أشار ستانسلافسكي، في حديثه عن تلك العروض التي شاهدها، إلى دقة عمل المخرج لودفيك جورنيغك، " الذي استطاع، و من خلال "الميزانسين" فقط، أن يصل إلى إبراز الجوهر الشعري للمؤلفين العظام (أمثال شكسبير وشللر)، بالرغم من عدم وجود لديه ممثلين بمهارات فنية متميزة. "وقد كانت الحلول الإخراجية في عمله (وهنا يشير ستانسلافسكي إلى مسرحية "الأوباش" لشللر) تتميز بتأثيرها الإنفعالي الكبير على الجمهور. وقد بكى الجمهور لذلك وبكيت أنا معهم". [10]

ويظهر من كلام ستانسلافسكي، أن مخرج فرقة ميننغين لم يكن يعتمد على تفاصيل "السينوغرافيا" للمشاهد "الطبيعية" فقط، لخلق تأثيراته الإخراجية، ،

بل قد اعتمد، كذلك، على "المبزانسين": من خلال التركيز على "تفاصيل عمل الممثل" وكذلك على تنسيق "الوضعيات الجسدية" و"شكل الحركة" لكل ممثل على انفراد. وعلى "تحريك المجاميع الكبيرة، وعلى "خلق الأجواء" الملائمة للتعبير عن الحالات الدرامية المختلفة في المشهد. وكذلك من خلال "توظيف الإضاءة. وجذب انتباه المتفرج من خلال كل ذلك.

وقد عبر مخرج فرقة ميننغن عن إندهاشه، واستياءه من كلام أولئك الذين تحدثوا فقط عن "الجانب الظاهري" "للسينوغرافيا" من عمله، من دون الإهتمام بجوانب فنية أخرى من عروضه التي أخرجها، قائلاً: "لقد قدمت لهم أعمال شكسبير وشللر، بينما أنصب اهتمامهم فقط على مشاهدة الأثاث في المشهد.

عجيب ذوق هذا النوع من الجمهور!". [11]

## المخرج المستبد

لقد وضع مخرج فرقة ميننغين نظاماً صارماً في إدارة وتنفيذ كل ما يلزم لتحقيق العرض: حدد بصرامة وقت البروفات، وكل تأخير لعضو من أعضاء الفرقة قد يكلفه الإبعاد عن عمله، أو تغير مهماته. وخلق جواً من القدسية أثناء البروفات. وحدد بصرامة عمل ومسؤولية كل فرد من الفنانين والعمال، وتنفيذ كل ما يطلب منه المخرج.

وكان، في نفس الوقت، يوجه ملاحظاته الصارمة والدقيقة لكل ممثل، حتى (الكومبارس) العاملين في المجاميع، وعليه أن يطبق الملاحظات بكل حذافيرها وبكل طاعة (خصوصاً أن أغلبهم كان من الهواة، ولم تكن لديه قدرة المبادرة الشخصية). ويظهر ذلك، مثلاً، في ملاحظته لأحد الممثلين أثناء البروفة، قائلاً:

" هل يخشى الممثلون الذين يقومون بدور العاشق، وهم يرتدون زيهم الكامل، لربما، أن تتبعثر خصالات شعرهم عندما يضعون الخوذة على رأسهم. ليس ذلك هو الذي يهمنا. إن طريقة وضع الخوذة مائلة نحو الجانب الأمامي من الرأس، أو وضعها على قمة الرأس، هو أشبه بتلك العادة السيئة لدلال مغني الأوبرا (تنوريه) الذي يتلف بسلوكه العرض الجيد بأكمله". [12]

وكان مخرج ميننغين يطالب بضرورة أن تكون الأزياء والإكسسوارات جاهزة منذ الأيام الأولى للبروفات، لكي يتعود عليها الممثل في المشهد. وأن يتم تحقيق ذلك حسب ما هو مرسوم في خطة الإخراج، وبحذافيرها.

وكانت بروفات تحضير العرض تستمر لأشهر عديدة، وكان على كل واحد من المساهمين في العرض أن يقوم بمهماته المحددة له، ومن دون تقاعس، وحسب الأصول الصارمة السائدة في نظام الفرقة.

ويظهر أن مخرج ميننغن كان يتميز بالميل نحو الأوامر العسكرية الصارمة، وكان مجرد أن يجلس على طاولة الإخراج، كان يتحول إلى مستبد، ولكنه، في نفس الوقت كان يتميز (خارج وقت البروفات) بالبساطة والعلاقة المباشرة مع العاملين معه. وكان يصر على هذه العلاقة الإجتماعية في الحياة اليومية خارج البروفات.

وقد تحدث عن صرامته بعض العاملين معه، وتحدث عن ذلك ستانسلافسكي في "حياتي في الفن" بقوله: "كان يصل القاعة ويجلس على طاولته بصمت. ينتظر دقات الساعة لبدء البروفات. وعندها كان يأخذ ناقوساً صغيراً ينبأ به عن بدء البروفات. ومن ثم يعلن (بلغته الألمانية) وبصوته المعهود: "بداية". وكانت تستمر البروفات من دون انقطاع، إلى حد أن يسمع رنين الناقوس مرة أخرى. وعندها تتوقف البروفات، لكي يعطي المخرج توجيهاته

وملاحظاته الدقيقة حول حركات الممثلين وحول طريقة استخدام الإكسسوارات أو الأزياء". [13]

وكان على كل ممثل وعامل في العرض أن ينفذ ما يمليه عليه المخرج، ومن دون مناقشة أو تردد في التنفيذ. وكان يقوم بتحريك الممثلين في المشهد حسب خطبته الإخراجية، وكأنهم أدوات بين يديه.

وقد ترك هذا النوع من سلوك المخرج مع الممثلين أثره على طريقة المخرج أندريه أنطوان، الذي سار على نفس النهج في عمله وفي قوله: "أن المثالية المطلقة للممثل هو أن يصبح أشبه بمفاتيح البيانو، أشبه بأدوات (instrumente) أو آلة موسيقية تتناسق فيها أوتارها حسب المقاييس الموزونة بشكل رائع، لكي يستطيع المؤلف أن يعزف عليها كما يعجبه. ومن أجل تحقيق ذلك، يكفي أن تكون هناك تربية تقنية خالصة، يمكنها أن تحرر وجه وصوت وجسد (الممثل) من التكلف، وتربية ذهنية، تجعله أن يفهم المهمات التي يكلف بها، والتي يطلبها منه المؤلف، من أجل التعبير. وعندما يطلب منه المؤلف أن يكون حزيناً أو فرحاً، ينبغي عليه أن يعبر عن الحزن أو عن الفرح بأعلى مستوياته، لكي يكون ممثلاً جيداً وبمعنى الكلمة.ومن دون أن يتساءل لماذا طلب منه أن يعبر عن هذه المشاعر أو تلك، لأن ذلك هو من شأن المؤلف، الذي يعرف طبيعة العمل الذي يقوم به، والذي يبقى هو المسؤول الوحيد أمام المتفرج". [14]

ويظهر من كلام أندريه أنطوان، كما يظهر من كلام وعمل مخرج ميننغين، ليس فقط شخصية المخرج الصارمة أو "المخرج المستبد" (الديميورغ) في أوامره، بل وكذلك عدم السماح للممثل لطرح المبادرات أو تفعيل خياله للخلق في المشهد. و لذلك يؤكد أندريه أنطوان على الإكتفاء بتربية أخلاقية صارمة للممثل، وتربية جسدية أولية مناسبة لتحقيق ما يطلب منه المخرج. ومن

الواضح، كما قلنا، أن الممثلين الذين عملوا مع فرقة ميننغين، وكذلك في فرقة مسرح الحر، كانوا من الهواة (أو أنصاف المحترفين) ولم تكن لهم القدرة في مقارعة أوامر المخرج، وتنفيذ كل ما يطلب منهم بطريقة عمياء.

و هنا كان يكمن اختلاف المخرج ستانسلافسكي عن مخرج ميننغين و عن طريقة عمل المخرج أندرية أنطوان: في عمله مع الممثلين، وكذلك في وضعه "المنهج" للممثلين. فهو بالرغم من تأثره بطريقة ميننغين، إلا أنه ركز وعمل على تطوير أدوات الممثل في "تربيته وإعداده الفني"، وإعطاء المجال "للتخيل" في خلق دوره" الذي يقوم به في العرض.

و كان ستانسلافسكي يؤمن بأهمية العمل الإبداعي للممثل، وعلى حد قوله في حديثه عن مخرج ميننغين: " يمكن للمخرج أن يعمل أشياء كثيرة، ولكن لا يستطيع أن يقوم بعمل كل شيء. إن المسؤولية الكبرى هي بيد الممثلين، وينبغي مساعدتهم وقيادتهم. ومن الواضح أن مخرجو ميننغين لم يهتموا بمعالجة ذلك بما فيه الكفاية. (...) كانت صرامة جيرونغك تعجبني، وكذلك برودة دمه، وقد قمت بتقليده، وأصبحت بمرور الزمن مخرجاً مستبداً، وأخذ العديد من المخرجين الروس بتقليدي وبنفس الطريقة التي قلدت فيها جيرونغك. وهكذا تكون لدينا جيلاً كاملاً من المخرجين المستبدين. ولكن من المؤسف أن هؤلاء المخرجين اخذوا يتعاملون مع الممثلين وكأنهم إكسسوارات في المشهد، أو كأنهم حاملة شمعات للأزياء، أو مثل بيادق الشطرنج.

ويبدو أن الطريقة الإستبدادية التي تميزت بها طريقة عمل لودفيك جيرونغك ( يواصل ستانسلافسكي كلامه) كانت مبررة، لأنه كان يتعامل مع ممثلين من الهواة ومن ذوي الخبرة القليلة في التمثيل. وأعتقد حتى نحن المخرجون الهواة قد وجدنا أنفسنا في نفس حالة الدوق ميننغين وجيرونغك. حتى نحن كنا

نريد أن نقوم بخلق عروض كبيرة والتعبير عن الأفكار والأحاسيس العظيمة، ولكن عدم وجود الممثلين من ذوي الخبرة هو الذي دفعنا إلى أن نسلم كل شيء بيد المخرج وحلوله الإخراجية". (15)

إن ظهور شخصية "المخرج" (الديميوزرغ – المستبد) ومركزيته، لربما لم يكن بسبب عدم وجود ممثلين من ذوي الخبرة فقط، كما يشير ستانسلافسكي إلى ذلك، بل يرجع ، أيضاً، إلى متطلبات إنتاج العروض الضخمة (أو "خلق العروض الكبيرة"، كما يؤكد في المقطع الثاني من كلامه). والذي كان يتطلب اشتراك عشرات من الممثلين والكومبارس (مثلما نجد ذلك، مثلاً، في اشتراك المجاميع الكبيرة في إخراج مسرحية "يوليوس قيصر" في فرقة ميننغين). ومن ثم كان ينبغي أن يتم تقديم، وتكرار تقديم هذه العروض، وبنفس الخطة، ولمرات كثيرة على مدى الموسم المسرحي، بل حتى يمكن أن يستمر ذلك لسنوات مقبلة. وذلك هو ما دفع إلى ضرورة وجود مركزية تنظيم كل ما يلزم العرض وبشكل صارم، من أجل تحقيق رؤية واحدة متناسقة، وبالجودة المطلوبة في الإنتاج الفني.

ويمكن القول، إذن، أن شخصية "المخرج" قد ظهرت عملياً، في "إنتاج العروض الكبيرة" وفي داخل "الفرق المسرحية" (ensamble) المستقرة، والتي تستند على هيكلية عمل منظم، مثل "فرقة الدوق ميننغن" في ألمانيا، و مسرح "كوميدي فرانسيس"، و"فرقة مسرح الحر" في باريس، أو مثل فرقة مسرح الفن، التي أسسها ستانسلافسكي ونمروفيج في موسكو في( نهاية القرن التاسع عشر). وكان العمل في هذه "الفرق المسرحية" يتطلب وجود عدد كبير من العاملين في الحرف الفنية المختلفة (لعمل الديكور والأزياء والإضاءة وإدارة شؤون المشهد وعمال المسرح وعمال القاعة).

وقد تميزت عروض "المخرج" (تلك التي ارتبطت بما يـدعى بالمدرسـة الطبيعيـة) في هـذه الفترة، بالإعتماد على إخراج النصوص الدرامية (التي كانت تنتمـي لمـدارس أدبيـة متنوعـة) مـن أجل تجسيد دراماتورجية النص، والتعبـير عـن "فحـوى " النـصوص والتعامـل معهـا بكـل أمانـة وإخلاص (كما يقال!) ومع أفكار ورؤية المؤلف، وذلك مـن خـلال "تنفيـذ" أو " تفـسير" محتـوى النص حسب جماليا رؤية المخرج.(وفي الواقع يحتاج ذلك إلى تمحيص وتحليل للتأكد من صحة هذا القول بشكل دقيق) . [16]

وقد تم، في هذا النوع من العروض، إعطاء الأهميـة "للعمـل الجماعـي" سـواءً في توزيـع مهمات العمل وتنظيم هيكليتـه، أو في حـضور المجـاميع الكبـيرة وتكويناتهـا في المـشهد ضـمن ميزانسين العرض. وبرز فيها طريقة تحريك الممثل في "داخل السينوغرافيا"، ولـيس أمـام المنظـر المرسوم. وكذلك الاهتمام بخلق " الجو العام" في المشاهد. الذي يتم تحقيقه من خـلال توظيـف عناصر العرض البصرية والسمعية. إضافة إلى تجسيد الممثل لأبعاد الشخصية في دوره ( خـصوصا في العروض التي أخرجها ستانسلافسكي ونمروفيج).

ومن الواضح، أن الثقافة التي كانت سائدة (في نهاية القرن التاسع عـشر) في فـترة ظهـور شخصية المخرج، قد تركت أثرها البليغ على طبيعة إخراج العرض المسرحي: فقد كانت "المدرسـة الطبيعية" هي المهيمنة في الأدب، وكانت عروض الميلودراما، التي تميزت بالسينوغرافيا الـضخمة، سائدة في مسارح تلك الفترة. إضافة إلى توظيف كشافات الإضاءة الكهربائية.

وكان هناك: في نفس الوقت :انتشار فن التصوير الفوتوغرافي وبداية ظهـور معـالم فن السينما، وازدهار مفهوم تنظـيم هيكليـة المعامـل الـصناعية الرأسـمالية في المجتمـع الأوروبي.

وكان عمل المخرج، كما نعرفه اليوم، ومنذ البداية، يهدف إلى "خلق الوحدة للعرض" من خلال "انصهار" كافة مفرداته العملية والفنية، وقد تم التعامل مع العرض وكأنه "كائن عضوي" متماسك في أجزاءه، تقوده "رؤية مركزية" لشخص واحد، هو شخص المخرج.

وقد دخلت كل هذه المعطيات في عمل المخرج في القرن العشرين، ولكنها خضعت لإنعطافات جديدة في مجال التنظير والتطبيق، كما نجد ذلك في أعمال أدولف أبيا وغوردن كريغ، وبحثهم عن "المبادئ الأساسية" في فن المسرح وفن الإخراج، والبحث عن إستقلالية ذلك عن هيمنة الأدب. وكذلك في عمل ستانسلافسكي، وما استجد فيه من "منهج" فن التمثيل، وتعامل الممثل مع الشخصية "في دوره" الذي يقوم به في العرض . وكما نجد ذلك، أيضاً في كل ما استجد بعد ذلك من معطيات جوهرية في أعمال المخرج الروسي فسفولد مايرخولد وكذلك في أعمال المخرج الألماني ماكس رينهارد ضمن سياقات ما يدعي "المسرح الشرطي".

وهكذا نمى، في بداية القرن العشرين، نوعاً من الإدراك الحسي والجمالي والثقافي، الذي ترك أثره على توجه العديد من المخرجين في بحثهم عن خلق مسرح فني، يصبو إلى تجسيد ما هو "جوهري في الواقع" و "الكشف عما هو مخفي" في حياة وفعل الإنسان الحقيقي.

وتغيرت طرق التعامل مع مكونات ومفردات وعناصر العرض المسرحي، وتنوعت وتعددت "طرق وأساليب" الإخراج، بعيداً عن هيمنة ما يدعى "المدرسة الطبيعية"، أو التركيز على المشهد (الشبيه بملامح الواقع اليومي المعتاد). وبرز، بجانب شخصية "المخرج المستبد" (الديمبروغ) و"المخرج المنفذ"، ما يدعى "المخرج المفسر" و "المخرج الناقد" و "المخرج المعد" للنص، أو "المؤلف" للعرض، كما سنتطرق إلى ذلك في الفقرات المقبلة من هذا الكتاب.

# الرؤيـة الإخرجيـة

# في أعمال المخرج المعلم ستانسلافسكي

## تمهيد

تحدث قسطنطين سيرغيفج ستانسلافسكي عن مسيرة تجربته الحياتيـة والفنيـة في كتابـه المعروف "حياتي في الفن"[1]، وقد اعتبر هذا الكتاب مدخلاً لفهم ومعرفـة "منهجـه" (sistema) في فن التمثيل. ولكننا، في الواقع، نجد فيـه حكايـة مـسيرة خطـين متـوازيين مـن البحـث والتجربـة الفنية: بحث عن طريق جديد في "فن التمثيل"، وبحث آخر وتجربة توازي ذلك في مجال تنميـة وتطوير "مبادئ الميزانسين" (وفن الإخراج) المسرحي.

وقد نشر ستانسلافسكي ما توصل إليه في بحثه الفني المستمر في مجال التمثيل في "كتاب المنهج" (في جزئين). و في كتاب عمل "الممثـل عـلى الـدور" (لم يكتمـل). وقـام بوضـع ملاحظاتـه وتخطيطاته الإخراجية (وميزانسين) لعشرة عروض مسرحية ( تم نشرها في خمسة أجـزاء باللغـة الروسية) [2]. وسنعتمد في دراستنا هنا على كتبه المترجمة من الروسية إلى اللغة الإيطاليـة، وعـلى الصور والتخطيطات لبعض العروض التي أخرجها.

وسنتناول في هنا جوانـب مـن التجربـة الفنيـة للمعلـم المخـرج الـروسي، المتعلقـة بكـلا الخطين: خط البحث في مجال "فن التمثيل" ومجال فـن :الإخـراج"، ولكـن سـنعطي حيـزاً كبـيراً لمجال البحث في طريقة عمله في "الميزانسين" و "إخراج العرض" المسرحي.

ومن المعروف أن ستانسلافسكي قد خاض تجاربه الأولى في التمثيل في "جمعية الفن والأدب"، وبلغ مستوى من النضج الفني، توجه بعد ذلك نحو إخراج أول عرض مسرحي في سنة 1891: قام بوضع أول ميزانسين حقيقي لنص درامي كتبه ليف تولستوي بعنوان "ثمار التعليم". وقد واجه في هذا العمل صعوبات كبيرة ، كمخرج في أولى تجاربه الإخراجية: أولاً لوجود عديد كبير من الشخصيات في النص، وبسبب تعقيدات الميزانسين، كما يؤكد هو نفسه، قائلاً: "وقد واجهت المهمة بطريقة بسيطة. كنت أعرض على الممثلين ما يملأه علي خيالي، وكانوا هم بدورهم يقوموا بمحاكاة ذلك، وعندما كان لي حدس جيد كان يظهر المحتوى السيكولوجي للدراما، وعندما كنت أبقى في المستوى السطحي كانت النتيجة لا شيء.

ولكن، من حسنات عملي في تلك الفترة، كنت أحاول أن أكون صادقاً في بحثي عن الحقيقية. وكنت أرفض الكذب والتصنع المسرحي بشكل خاص. وقد دفعني كرهي للتصنع المسرحي أن أبحث عن الحياة الحقيقية الأصلية، تلك الحياة الفنية، بالتأكيد، وليس الحياة اليومية المعتادة. و لربما، لم أكن في وقتها، قادراً على التمييز بين الحياتين، وكنت أرى الإختلاف الخارجي ما بينهما فقط، ولكن ، على أية حال، قد تبرعم من وضع ذلك الميزانسين الأمين والمهم، بحثي عن الأصالة والحقيقية الداخلية"[3].

وقبل سنة من إخراجه لهذا العرض، في سنة 1890، كان قد شاهد في موسكو بعض عروض فرقة الدوق ساكس مينننغن، وتأثر بجوانب من طريقة عمل مخرج الفرقة لودفيك جورنيغك: خصوصاً في تعامله مع "تحريك المجاميع في المشهد"، ومعالجة "التفاصيل الدقيقة"، وإعطاء الأهمية لكل ممثل في المشهد على انفراد، وبنفس القدر من الأهمية لمن يمثل "الدور الرئيسي أو

الكومبارس"، و "إزالة نجومية الممثل الأول". وقد أكد، فيما بعد، في جملته الشهيرة:" ليس هناك دوراً صغير أو كبيراً، بل هناك ممثل كبير أو صغير، واليوم تقوم بدور هاملت وغداً تقوم بدور الكومبارس، وفي كلاهما ينبغي أن تكون فناناً".

وقد وجد ستانسلافسكي نفسه، في أولى خطواته في الإخراج، في نفس ظروف مخرج فرقة ميننغن: أي كان عليه أن يقوم بإخراج العرض مع "ممثلين من ذوي الخبرة القليلة" في التمثيل. وعلى حد قوله: "كان يبدو لي أننا، نحن المخرجون الهواة، قد وجدنا أنفسنا في نفس حالة جرونيغك والدوق ميننغن. حتى نحن كنا نريد خلق عروض عظيمة، لإظهار الأفكار والأحاسيس العظيمة، ولكن، بما أننا لم يكن عندنا ممثلين من ذوي الخبرة، كان علينا أن نسلم كل شيء بيد المخرج، ونتركها لأفكاره وحلوله: ولهذا كان يبدو لي أن إستبدادية مخرج ميننغن كان مبرراً".[4]

وقد قام ستانسلافسكي بتقليد مسلك المخرج في فرقة ميننغن :"كمخرج مستبد". ولكن فعل ذلك في أولى أعماله فقط، ومن ثم رفض ذلك فيما بعد. و رفض كل ذلك الجيل الذي قلده في المسرح الروسي: الذين عملوا من دون موهبة حقيقية ولا خيال فني، وجعلوا من الممثل كأنه قطعة من الديكور أو الإكسسوارات، أو كأنه "علاقة شماعة لحمل ثياب الشخصيات في المشهد".

وعمل ستانسلافسكي على إخراج العديد من العروض المسرحية قبل تأسيس فرقة مسرح الفن في موسكو، مثل: "ثمار التعليم" (تأليف ليف تولستوي) وعرض مسرحية "قرية ستيبانجكوف وساكنيها" (التي قام بإعدادها من رواية لدستيوفسكي) الذي أخراجه في سنة 1891. ومسرحية "العبري البولندي" (تأليف ايرخمان جاتريان) في سنة 1896، وكذلك مسرحية "المفتش"

لغوغول، و"عطيل" (1896)، ومسرحية "كثيراً من الضجيج من أجل لا شيء" (لشكسبير) في سنة 1897. ومسرحة "الناقوس الخافت" (من تأليف هوبتمان) ومسرحيات أخرى، كما أشار هو نفسه إلى ذلك في صفحات كتابه "حياتي فن الفن".

و بدأ يتلمس الخطوط الأولى في ذلك بعد أن عمل ممثلاً ومخرجاً ومعداً لنص مسرحية "قرية ستيبان جكوف وساكنيها": وعندها شعر أنه قد استطاع في تمثيله أن يعيش حياة الشخصية ويصبح مثلها. وأحس بسعادة فائقة لبلوغ لتلك الحالة، سعادة غمرته وبقي يبحث عنها في المشهد طوال مفردة الفنية. و ودفعه ذلك أن يطرح على نفسه سؤاله المشهور: "هل من الممكن أن لا توجد وسائل تقنية يمكن من خلالها بلوغ هذه الحالة، ليس بالصدقة بل بملأ الإرادة؟ عندما ستصل التقنيات لهذه الدرجة من الاكتمال سيصبح عمل الممثل فناً حقيقاً. ولكن أين وكيف يمكن أن نبحث عن الوسائل والأسس لخلق مثل هذه التقنية؟ هذا هو السؤال الأساسي الذي ينبغي أن يطرحه الممثل الحقيقي على نفسه[5].

وكان كل سؤال يطرحه ستانسلافسكي على نفسه، أثناء تجربته العملية، يدفعه إلى البحث من جديد في إمكانياته الشخصية الفنية، وإمكانية خلق أرضية تمهد الطريق "لمنهجه" التمثيلي: فهو كان يبحث ليس فقط عن و"ضع ميزانسين" لنص درامي، يل يبحث عن العثور على "نص درامي ليضع له ميزانسين". وكان يهدف من ذلك أن يجعل الممثل مساهماً، في وضع الميزانسين العرض من خلال فهمه لروح وجوهر النص وشخصياته، وأن يختبر إمكانية أن يكون الممثل في العرض "حقيقياً" وصادقاً في تمثيله، وفي أي نص درامي كان.

## المخرج والفرقة المسرحية

عندما أسس ستانسلافسكي فرقة مسرح الفن في موسكو مع الأديب – المخرج والناقد نمروفج دانجنكو، كان يهدف إلى خلق فن مسرحي جديد في روسيا، بعيداً عن انحطاط العروض المسرحية التي استندت على البهرجة والنجومية. وقد وضع، كلاهما سوية، النظام الداخلي لعمل الفرقة، ورسما برنامجاً لتستند عليه الفرقة في إنتاج عروضها.، وجمعا من حولهم سبعة و ثلاثين عضواً، البعض منهم تخرج من مدرسة التمثيل التي كان يديرها نمروفج (مثل فسفولد مايرخولد والممثلة أولغا كنيبر- زوجة أنطوان تشخوف فيما بعد). وبدأ العمل في مكان صغير، في محل قديم ورطب، تعط منه رائحة البيرة، كان يدعى "إيرميتاج". وكان عليهم تصليح كل شيء فيه: الجدران التي كانت متلوفة، وأسلاك الكهرباء التي كانت مقطوعة، وتصليح المدفأة. وترتيب الغرف وتجهيزها بالأثاث والكراسي، و تجهيز كل ما يلزم لإستقبال الجمهور وتقديم عرض مسرحي.

وتم العمل على تنفيذ إخراج عروض الموسم الأول في سنة 1898.

ويتحدث ستانسلافسكي عن طبيعة ذلك المكان وعن الصعوبات التي بدأ بها العمل، ويشير إلى أولى الأعمال التي أنتجتها الفرقة،: مسرحيات أبسن (مثل مسرحية "براند" و"بير غينت" و"روز ميرشولوم") ومسرحية "الأخوة كرامازوف"و"الشياطين"(إعداد عن روايات دوستوفسكي)، ومسرحية "يوليوس قيصر" و"تاجر البندقية"(شكسبير)، و مسرحية "بوريس بغدانوف"(بوشكن)، و"إيفانوف" ( تأليف تشخوف). والتي كانت، بالدرجة الأولى، من أخراج المدير الفني للفرقة نمروفج دانجنكو. و قام بتصميم

السينوغرافيا لها السينوغرافي الروسي فلاديمير سيموف، الذي كان يبحث عن الحقيقية الموجودة "في النص" لتحقيقها في المشهد على خشبة المسرح [6].

أما مسرحيات تشخوف (التي تم إخراجها ما بين 1898 و 1904) مثل: مسرحية "طائر البحر" و"الخال فانيا" و"الأخوات الثلاث" و"بستان الكرز"، كانت من أخراج ستانسلافسكي و نمروفج سوية.

وقد ارتبط اسم ستانسلافسكي كمخرج بنصوص أنطوان تشخوف، بل عرف اسم فرقته، في روسيا وفي العالم، من خلال مسرحية "طائر البحر". وأصبحت صور الطائر رمزاً مطبوعاً على تذاكر دخول الجمهور وعلى ستارة المسرح. وقد اعتبر إخراج هذا العرض بداية عهد جديد في الإخراج في أوروبا في القرن العشرين، وأحد الأعمال العظيمة التي دخلت في محفل تاريخ المسرح الحديث.

ومن المعروف أن نمروفج هو الذي اقترح على ستانسلافسكي إخراج مسرحية "طائر البحر"، وعلى ضرورة إدراجها ضمن برنامج (ريبرتوار) إنتاج الفرقة. و أقنعه بذلك، بعد أن كان متردداً في بداية الأمر، وغير مقتنعاً بصلاحية ذلك النص للإخراج.

وقد تحدث ستانسلافسكي في كتابه "حياتي في الفن" عن طبيعة العلاقة التي كانت بينه وبين زميله نمروفج، وأشار إلى التباين في وجهات النظر في مجال الإخراج وفي مجال التمثيل. وكان يبدو، على حد قول مايرخولد (الذي كان يعمل ممثلاً في الفرقة، في هذه الفترة) "كان هناك فرقتان في داخل فرقة مسرح الفن في موسكو": فريق من مريدي ستانسلافسكي وفريق من مريدي نمروفج.

وكان نمروفج يتميز بتوجهه الأدبي – النقدي في رؤيته لميزانسين العرض المسرحي، ويرى العرض أشبه بكتابة النص الدرامي، ويسير بنفس خطواته،

وبنفس خطوات طريقة كتابته هو للنص. وكان مهوساً بدراسة الجانب الأدبي وتحليل الجانب السيكولوجي لشخصيات النص.

ويتحدث ستانسلافسكي عن علاقته مع نمروفيج في داخل الفرقة قائلاً: "كان لكل واحد منا، أنا ونمروفج، طريقة مختلفة في الإقتراب من تشخوف . كانت طريقة فلادمير إيفانوفج فنية – أدبية، نموذجاً للكاتب، بينما كانت طريقتي تستند على الصورة، نموذجاً للمخرج. وكان الإختلاف في طريقتنا، في بداية الأمر، عائقاً في مسيرة عملنا، وكنا ننتقل في نقاشاتنا من موضوع إلى آخر، ونتناول مختلف القضايا المتعلقة بخصوصية الكركتر وتحليل الشخصيات، لحد أن نصل إلى مناقشة القضايا العامة المتعلقة بالمبادئ الأساسية في الفن بشكل عام. وكنا نصل، أحياناً، إلى حد العراك. ولكنه كان عراكاً فنياً، ولهذا لم يكن في ذلك خطورة، بل بالعكس كان نافعاً، لأنه كان يجعلنا أن نتعلم كيف ندرك جوهر الفن في ذاته. وبناءً على قدراتنا الأدبية والفنية المحدودة، كان ذلك سرعان ما يختفي. وقد توصلنا إلى قناعة، أنه لا يمكن الفصل بين "الشكل والمحتوى"، أي يستحيل فصل الجانب الأدبي السيكولوجي أو الإجتماعي ، في العمل، عن الصور والحركات والحلول الإخراجية، فكلاهما يمنحان العرض قيمته الفنية".[7]

ويشير ستانسلافسكي، في كتابة "حياتي في الفن" إلى أربعة خطوط سارت الفرقة بموجبها في إخراج العروض: يسمي الخط الأول "التاريخية – الواقعية": ويدرج فيه النصوص الدرامية التي أخرجتها الفرقة، مثل مسرحية "الموت الرهيب"( تأليف الكسي تولستوي) ومسرحية "يوليوس قيصر"، و"تاجر البندقية"(شكسبير) ومسرحية "انتغونا"(سوفوكلس) ومسرحيات أخرى من إخراج نمروفيج دانجنكو.

ويدعو الخط الثاني"خط الفنطازيا": ويدرج فيه النصوص الدرامية (الفنطازيـة والرمزيـة) التي اعتمد عليها هو في إخراجه المسرحي، مثل: مـسرحية "سـانغورجوكا"(أو فتـاة الجليـد، نـص حكاية شعبية روسية كتبه الأديب – اوستروفيسكي)،ومسرحية "الطائر الأزرق" (للأديب والـشاعر البلجيكي ماوريس ميترلنك).

وفي الواقع، أن الخطوط التي أشار إلهيا في كتابه، لم تجري بشكل متسلسل وممـنهج، بـل تداخلت عروض بعضها في فترات معينة، أو تعاقبت بشكل متفاوت؛ فهو يشير إلى "الخط الرابع" الذي يدعوه "خط الحدس والمشاعر"، الذي شمل على إخراج أعمال تشخوف، ما بين سـنة 1898 – 1903، مثلاً: ويضعه بعد الخط الثالث، "خط الرمزية والإنطباعيـة"، الـذي شـمل عـلى إخـراج مثلاً، مسرحيات ميترلنك و اوستروفسكي في سنة 1907.

ويخصص بضعة صفحات في كتابه "حياتي في الفن"، ليتحدث عن بعض أبعاد كل خط من هذه الخطوط الأربعة التي تبعها في عمله الإخراجـي. فهـو يقـول مـثلاً عـن الفـترة التاريخيـة – الواقعية: "بما أننا لم نكن نعرف في حينها طريقاً آخر، لجئنا، نحن الممثلون، ، إلى توظيـف الأزيـاء والمكياج والباروكات والقبعات ولصق الأنوف واللحايا المصطنعة، وكنا نرتدي الثياب والجواريـب الأنيقة. وكنا من خلال ذلك نأمل الحصول على الجانب الفيزيولوجي والصوتي لأبعـاد الشخـصية. وكنا نعتمد في ذلك على الصدفة والحظ، طول فترة البروفات. ومع ذلك لا يأتي كل شيء للمـضرة: تعلم الممثلون في هذه الفترة على كيفية الـتحكم بهـا، وذلـك يـشكل جانبـاً مهـماً مـن القـدرات الإبداعية للممثل. وقد استفدنا من العمل على الجانب الخارجي لنقوم بتجديد جوانـب أخـرى لتقوية الخط التاريخي – الواقعي (...)

وقد حصل الخط التاريخي – الواقعي على نجاح كبير. وبدأ الحديث يدور حولنا في الصحف وفي المجتمع. وتم لصق علامة مرسومة (أتكيت) على مسرحنا، بوصفه byt (المسرح الذي اشتهر في روسيا بتوظيف الحياة اليومية والتفاصيل المتخفية والديكور المزوق) مسرحاً يعرض تفاصيل الحياة اليومية. وقد استمر هذا الالتباس لحد يومنا هذا (سنة 1924) بالرغم من مسيرة ربع قرن من النمو والتجديد في مسرحنا. ولكن، هذا هو شأن الرأي العام: عندما يثبت على نقطة معينة بتجاهل كل ما تبقى" [8].

ومن الواضح هنا أن خط التاريخية – الواقعية كان يشكل مرحلة البداية فقط، التي تميزت العروض بصورتها الواقعية المألوفة ونقل التفاصيل التاريخية للفترة الزمنية التي تحدث فيها وقائع المسرحية، وقد ظهر ذلك بشكل بارز جداً في مسرحية يوليوس قيصر وتاجر البندقية، التي أخرجها نمروفج وقام بتنفيذ السينوغرافيا فلاديمير سيموف. وظهر ذلك كذلك في العروض التي أخرجها نمروفج مع ستانسلافسكي، مثل مسرحية "الموت الرهيب" لتولستوي ومسرحيات أخرى.

ويؤكد ستانسلافسكي بصدد هذه الفترة قائلاً: "إن الأخطاء التي وقعنا فيها في تلك المرحلة، لربما من دون وعي، كانت تخفي ورائها أحد المبادئ الأساسية والمهمة في كل فن: أي طموح الوصول إلى الحقيقة والأصالة الفنية. حتى وأن كانت تلك الحقيقة، في تلك الفترة، متمثلة بالجانب الخارجي: حقيقة الأشياء والأثاث والأزياء والإكسسوارات والإضاءة والأصوات, والمكياج وحركات الممثلين. وقد استطعنا إظهار هذه الحقيقة والأصالة في المشهد، حتى وإن كانت خارجية فقط، لأن الزيف المسرحي، في ذلك الوقت، كان يهيمن على المشهد المسرحي. وقد فتح لنا ذلك أفقاً مستقبلية" [11].

وتوجه ستانسلافسكي، في مرحلة ثانية، نحو خط آخر في الإخراج، وعمل على تقديم حكاية خيالية في عرض "سانغورجوكا". وقد كان مولعاً، منذ صغره بالعالم الفنطازي والحكايات الشعبية. ويشير إلى حبه لذلك قائلاً: "أنا على استعداد لوضع ميزانسينن عمل فنطازي لمجرد حبي لما هو فنطازي. فهو شيء جميل وممتع ويبعث إلى السرور. ويشكل ذلك، بالنسبة لي، متعة وقتية. و أحياناً، يكون الفنان بحاجة إلى ذلك". [12]

استمر ستانسلافسكي في بحثه وتجديد تجربته الإخراجية من خلال عمله على نصوص تنوعت في انتماءها للمدارس الأدبية الدرامية. كما نجد ذلك في حديثه عن "خط الرمزية والانطباعية"، مؤكداً على "أن المدارس المرهفة في الفن، كما هو الحال مع الرمزية والانطباعية يتطلب مساهمة ما هو فوق الوعي (super- consceous)، ويبدأ ذلك حيث تنتهي الطبيعية (naturalism).

ويمكن أن ينبثق ما هو فوق الوعي فقط من الحياة الروحانية والبدنية للممثل في المشهد. وبطريقة طبيعية (natural) واعتيادية وبسيطة (...) ولم تكن لدينا، حينها، القدرة على أن نجعل تلك الحالة النفسية الداخلية أن تلد فينا في لمشهد، بطريقة طبيعية واعتيادية وبسيطة (..) وكانت هناك بعض اللحظات من الإلهام الأصيل، وكان ذلك يحدث بالصدفة، ولأسباب كنا نجهلها (....) ولكن، لا يمكن أن تكون الصدفة، بالتأكيد، أساساً للفن". [13]

وذلك هو ما جعله (خصوصاً بعد سنة 1906) أن يبحث عن تلك "التقنيات الداخلية والخارجية" للممثل، القادرة على تمهيد الطريق له في إمكانية بلوغ "الحقيقة" في الحياة الإنسانية للشخصية "في المشهد". وكان ذلك هو بداية وضع الأسس الأولية لفن الممثل والتمثل كما نعرفه في "منهجه".

ولكن، تجدر الإشارة هنا، أن طريقة التمثيل، التي كان يبحث عنها ورسم أسسها العملية، لم تخضع لنفس تسميات الخطوط التي شخصها في مسيرة عمله الإخراجي: أي لم يتحدث عن طرق في التمثيل تدعى "بالتاريخية أو الفنطازية أو الرمزية أو الإنطباعية"، بل كان يبحث عن "طريقة فنية أصيلة"، قادرة على أن تجسد الحياة "الداخلية والخارجية" في الدور الذي يقوم به الممثل "في المشهد"، بغض النظر عن تسمية المدارس الأدبية التي ينتمي لها النص الدرامي، الذي يتم تمثله في اخرج العرض المسرحي.

وقد أشار إلى"طرق التمثيل" في كتابه"إعداد الممثل" (في الفصل الثاني) وتحدث عن: طريقة التمثيل ب "الفطرة" (أو الموهبة التي لا يمكن الإعتماد عليها دوما)، وطريقة يدعوها "التمثيل الآلي" أو "المصطنع"، التي تعمل على الجانب الخارجي وتشخيص الكركترات في الدور، أو تلك التي يدعوها "التمثيل المفتعل" والمبالغ (الذي يقوم به الهواة) . أو الطريقة الفنية "الإبداعية" (التي شخصها في عمل الممثلين الكبار أمثال توماسو سالفيني و روسسي) التي تعتمد على "الفعل الحقيقي والملموس" في التمثيل الصادق والصحيح" في تجسيد الدور. ومن ثم طرح بحثه عن طريقته في "المنهج": ومن خلال توظيف التقنيات الداخلية – والخارجية للتعبير عن الأفكار والمشاعر الإنسانية في المشهد. طريقة تمثيل إبداعية فنية أصيلة، ومن دون تسميات حسب المذاهب والمدارس الأدبية.[14]

وأين يمكن العثور على المبادئ و"الوسائل" التي يمكن خلق مثل هذه التقنيات الداخلية والخارجية "للطريقة الإبداعية"؟ فذلك هو ما ينبغي أن يبحث عنه كل ممثل فنان حقيقي.

## إخراج مسرحيات تشخوف

أول عمل من نصوص تـشخوف أخرجـه ستانسلافـسكي (سـوية) مـع نمـروفج هـو عـرض مسرحية "طائر البحر".

وبعد نقاشات طويلة، بين المخرجين للعرض، أخذ ستانسلافسكي النص وقـرأه بكـل عنايـة وعمق، ليضع ملاحظات وخطة للإخراج.

وبدأت البروفات بحضور الممثلين وبعض العاملين في الفرقة.

كان نمروفج يقوم بمهمة تحليل أبعاد الـنص الأدبيـة والأبعـاد الـسيكولوجية للشخـصيات للممثلين الجالسين جول طاولة القراءة الأولى.

وكانت مهمة ستانسلافسكي هي شرح وتوضيح أبعاد خطته الإخراجية وعلاقتهـا بروحيـة "ونواة" النص. وكانت ملاحظاته الإخراجية تخضع للكثـير مـن التغـيرات: سـواءً بنـاءً عـلى طلـب نمروفج أو بناء على الملاحظات التي كان يطرحها المؤلف تشخوف (بطريقته الساخرة التي عـرف بها) أثناء البروفات التي كان يحضرها في بعض الأحيان [15].

وعندما نتفحص الملاحظات النهائية وخطة الإخـراج التـي وضـعها ستانسلافـسكي لعـرض مسرحية "طائر البحر" (والتي تم نشرها في كتاب سنة 1938)، سنرى في صفحات الكتـاب تـرقيماً لتسلسل خطين عموديين أحدهما يشير إلى حوارات وإرشادات مؤلف النص الأصـلي، الـذي كتبـه تشخوف: بلغة مرهفة لخلق الطقس اليومي المتكرر، بكل رتابته وتفاصيله المملـة، التـي تميـزت بها الحياة الاجتماعية في روسيا، في فترة تحولاتها ما بين الحياة القرويـة والمدنيـة في نهايـة القـرن التاسع عشر: التي تجسدت في المعاناة الداخلية للشخصيات، بكآبتها وصمتها وأملها في التعبير.

ونرى، في الجانب الآخر، ترقيماً، لتخطيطات وملاحظات المخرج: الذي اختار الخط الديناميكي لتحريك الحالات الداخلية والصمت والسكون الذي يخيم على النص. وقد وضع "شبكة من الأفعال" والحركات والإيحاءات المتواصلة لميزانسين عمل الممثلين في المشهد، والحالات المشحونة بالقلق والأمل, و الإشارة إلى طريقة توظيف كل ما يلزم للمشاهد، و وتحديد سمفونية من الأصوات المتنوعة، والمحفزات الضرورية لخلق الجو العام. من أجل "التعبير الفني" عن الجوهر الروحي الكامن في "نواة" النص.

ونجد، في بداية الخطة الإخراجية تخطيطاً مفصلاً ليسنوغرافيا العرض، بكل أماكنه المتعلقة بالأحداث، وبقياسات دقيقة ليتم بناءها وتجسيدها في المشاهد عامة. و يضع في بداية كل فصل الإشارة إلى التغييرات للازمة في المشاهد. و نجد تخطيطاً دقيقاً لحركات الممثلين (من خلال أسهم أو خطوط متداخلة موجهة حسب الحركات اللازمة في المشهد) مع ملاحظات لتفاصيل الحالات والأفعال وتبرير مقاصدها.

وهناك جدول تفصيلي ومحدد، في بداية كل فصل، للأشياء والإكسسوارات اللازمة والتي يستخدمها الممثلون في المشهد.

وتتداخل مع أفعال الممثلين الملاحظات الكثيفة التي تشير إلى "شبكة من لأصوات المتنوعة" التي تصدر من آلات موسيقية أو أصوات الأشياء في المشهد، أو لتأثيرات الصوتية الآتية من خلف الكواليس: أصوات حيوانات أو أصوات لظواهر طبيعية أو نواقيس كنسية أو غناء...

و استطاع، من خلال ذلك، الكشف عن خطوط "بوليفونية" (polyphony) "الأصوات" المتعددة المتوازية مع الخط الدرامي للأحداث.

ونجد كل فعل أو كل شيء أو كل صوت وضع مع "تبريراته ضمن خطة الإخراج الكاملة" : حسب مقاصد الحركات والأفعال وتفسير الحالات التعبيرية في ميزانسين المشاهد. مع الإشارة إلى "العلاقة " لكل ذلك مع السينوغافيا ونوعية الإضاءة والأزياء وبشكل دقيق، من أجل خلق "الجو العام" المعبر في كل مشهد من المسرحية.

وفي تتبعنا لمئات الصفحات من الملاحظات والإشارات التي وضعت في الكتاب، حسب ترقيم لجدول يخص حوارات وإرشادات مؤلف النص الأصلي، وترقيم جدول الملاحظات الإخراجية، سنرى، وبوضوح، الفارق الكبير، ليس فقط بين إرشادات المؤلف ( instructive– stage - direcation) في النص الأصلي، وبين ملاحظات وإرشادات المخرج، بل كذلك في الإحساس برسم ديناميكية المشاهد في الخطة الإخراجية: ويظهر أمامنا أبعاد الصور الفنية – البصرية – التي تجري في خطوط "بوليفونية" "الإيماءات"، التي تنم عن خيال فني خصب للمخرج، وقدرته على تنسيق (هارموني) لكافة خطوط عناصر العرض: وذلك من أجل خلق "الجو العام" في المشهد، وكذلك من أجل خلق "الظروف المعطاة" التي تساعد الممثل على معايشة الحالات الإنفعالية في المشهد.

ومن المعروف أن نص "طائر البحر" يروي حكاية شابة تدعى نينا، تطمح بأن تصبح ممثلة معروفة، وشاب يحبها يدعى تريليف يطمح أن يكون كاتباً درامياً مجدداً. ويخطط كلاهما لتحضير مشهد من النص الذي يكتبه الشاب الطموح، لتقديمه أمام جمهور مصغر يتكون من أم تريليف، الممثلة المسرحية المشهورة في روسيا، وعشيقها ترغورين، الكاتب المشهور بكتابته للنصوص الدرامية الواقعية، مع عدد من الأصدقاء.

ويـروي الـنص، طـوال الفـصل الأول، محـاولات الممثلـة الـشابة والطموحـة، و محـاولات الشاب (الذي يحبها) الذي يصبوا إلى كتابة نص درامي رمزي جديد وبعيد عما هو مألوف.

ويتم تقديم مقطع (مونولوج) من النص، تمثله نينا أمام ذلـك الجمهـور المـصغر. ولكـن، يظهر أن ذلك لا يثير اهتمام ذلك الجمهور، ولا أحـد مـن أولئـك المـشاهير مـن المـسرح الـروسي يستمع إلى المونولوج الذي تقدمه الممثلة الشابة في المشهد.

وفي مجرى سرد وقـائع وأحـداث الحكايـة تقـع نينـا في حـب الكاتـب الـواقعي المـشهور ترغورين. وتصبح، فيما بعد، ممثلة مـشهورة، وتـدخل في معمعـة إنتـاج العـروض وشرك الحيـاة المسرحية بجوانبها الوضيعة.

وبعد أن ينتهي الشاب تربليف من كتابه نصه الدرامي الرمزي المزعوم، يصبح هـو أيـضاً كاتباً مشهوراً، ولكنه يتوجه نحو الإنتحار.

ومن الواضـح، أن نـص تـشخوف يطـرح الـصراع بـين جيلـين، جيـل مـن المـسرح القـديم بشخصياته المشهورة والقانعة بحياتها، وجيل من الشباب، الذي تمثـل بطمـوح الـشاب الكاتـب تريليف الذي يصبو لكتابة نص رمزي، وبصيغة جديدة بالضد من التقاليد القديمة.

وقد ركز ستانسلافسكي في خطته الإخراجية عـلى إبـراز التنـاحر مـا بـين مـدار مخلوقـات رقيقة ونقيـة، بعـذاباتها وانـدحارها، ومـدار فئـة برجوازيـة فاقعـة وجامـدة وقانعـة بتفاهاتهـا وضحكاتها السمجة.

وفي الواقـع، يـصعب وصـف مئـات الـصفحات التـي وضـعها ستانسلافـسكي في خطـة عملـه الإخراجـي لمـسرحيات تـشخوف. وقـد أكـد هـو نفـسه عـلى صـعوبة ذلــك قــائلاً: "لا أريــد هنــا أن أصــف العــروض التــشيخوفية: فــذلك هــو مــن

المستحل. إن سحر هذه العروض يكمن في شيء لا يمكن أن يـترجم إلى كلـمات. فهـو مخفـي وراء الكلمات والوقفات، وخلف نظرات الممثلين وتعبيرهم عن الأحاسيس الداخلية. وذلـك هـو سـحر قد نشأ أيضاً من الأشياء الميتة التي أخذت تحيى في المشهد، وكذلك مـن الأصـوات والـسينوغرافيا ومن الشخصيات نفسها، ومن الجو العام. وكان ذلك يتعلق بالحدس الإبداعي والإحـساس الفنـي (...)

إن دراما تشخوف تحتاج إلى أن تكون فيها، أي أن تعيش وتحيى فيها انطلاقاً من الحيـاة الداخلية. وقد عبر تشخوف عن قوته في ذلك من خلال طرق مختلفة، وغالباً مـا كـان ذلـك مـن دون إدراك، فهناك في نصوصه بعض النقاط التي يكون فيها انطباعياً، وفي نقاط أخرى يكون فيها رمزياً، وحيث يتطلب الأمر يكون واقعياً، بل وحتى يكون، أحياناً، طبيعياً" [16].

وعندما نتفحص خطة إخراجه لمسرحية "طائر البحر"، نجد فعلاً صعوبة في تجـسيد ذلـك التداخل بين مئـات الملاحظـات: حـول الميزانـسين وأفعـال وحركـات الممثلـين وتفـسير الحـالات، وسمفونية من الأصوات والإكسسوارات والإضاءة، الموجهة بصياغتها نحو التـأثير عـلى أحاسـيس ومشاعر الممثلين، ونحو أحاسيس وانتباه الجمهور.

وفي ملاحظة وضعها حول المشهد الأول من الفصل الأول لمسرحية "طائر البحر" يشير إلى: "فتح الستارة. ظلام، الوقت ليل، شهر أوغست. يبدأ الفعل في ضوء خافت. يسمع صـوت مغنـي ثمل. يسمح نباح كلاب ونقيق ضفادع. صوت طائر السمان، ضربات نـاقوس منقطعـة آتيـة مـن بعيد. كل ذلك يساعد المتفرج على استيعاب رتابة وسـوداوية حيـاة الشخـصيات، بـصيص ضـوء. دوي رعد من بعيد. تمر عشرة ثواني بعد فتح الستارة.

وبعدها يبدأ ياكوف بدق مسمار بالمطرقة على الخشبة (خشبة منصة مسرح صغير تم بناءه في داخل المشهد لتقديم مونولوج نينا): بعد أن ينتهي من ذلك، يواصل انشغاله بترتيب الستارة للمسرح الصغير وهو يدندن بأغنية" [17].

وفي صورة فوتوغرافية منشورة (كما نجدها في الصورة الملحقة في الكتاب) التقطت من المشهد الأول لعرض هذه المسرحية، نرى ذلك المسرح الصغير (الخشبة) التي تم بنائها في عمق المشهد. وأمامه، بعد فتحة الملقن، نرى مصطبة طويلة وأخرى قصيرة وبينهما مقعد منفرد، وعلى الجانب الأيسر من المصطبة لقصيرة مقعد منفرد، جلس عليها ثماني أشخاص (جمهور مصغر من الممثلين) وظهورهم موجهة نحو الصالة، ليشاهدوا المونولوج الذي تقدمه نينا على تلك المنصة المرتفعة قليلاً.

وهكذا يرى الجمهور الحقيقي عملية تحضير مشهد عرض ثانوي في داخل العرض الرئيسي الذي جاء لمشاهدته.

وعلى حد قول الناقد الروسي نيكولاي ايفروس: "تظهر الخشبة، في البداية، في ظلام دامس. هناك موسيقى خفيفة في تلك الليلة الصيفية الكسولة (....) وقد وضع تريليف ستارة صغيرة أمام المنصة ليخفي ورائها القمر المشع على البحيرة ".[18]

وفي نهاية الفصل الأول، من نفس المسرحية، نجد، ضمن الملاحظات الإخراجية، استخداماً فنياً للصوت من خلال التلميح للحالات النفسية: في اللحظة التي نجد فيها ماشا محطمة، جراء لا مبالات تريليف وعدم اهتمامه بها، تسقط على ركبتها وهي تنحب، وتتكأ برأسها على ساق دورن. ويسمع صوت موسيقى فالس مبتذلة. مع ضربات متتالية لناقوس.ثم أغنية قروية، ونقيق ضفادع. وطرقات حارس ليلي، وأصوات أخرى ليلية.

وفي الفصل الرابع، في اللحظة التي تقوم بها ماشا بتعداد أرقام لعبة الدومبلا وبصوتها الرتيب، يسمع صوت صفير الريح وصوت ارتجافات زجاجية، مع موسيقى فالس لشوبان يعزفها تريليف على الكمان في الغرفة الجانبية. ويصاحب كلام نينا صوت زخات المطر وصفير الريح. ويعقب هروبها سلسلة من الأصوات الآتية من خارج المشهد، والتي تتصاعد بالتدريج: صوت صفقات باب، ثم باب أخرى. صوت خطوات قوية على الشرفة. صفير الريح وضربات ناقوس، وصوت ارتطدام حديدي (على القيزة)، ورشقات من الضحك الآتية من غرفة الطعام" [19].

إذن، لم يكن استخدام الأصوات لمجرد خلق "الجو العام" في المشهد، بل يتم كذلك التلميح من خلالها إلى حالات نفسية والإشارة إلى بعض المقاصد. وظهر ذلك بوضوح أكثر، أيضاً، في مسرحية الأخوات الثلاثة، في الفصل الثاني: حيث نسمع صوت فأر يقرض تحت الأريكية أثناء المحاورة الدائرة بين ميشا وفرشنين، بينما يسمع صوت لحن كمان آت من غرفة أندرية. ومن ثم يسمع صوت نخر منشار على الخشب. ونجد نفس الحالة السوداوية للفأر ترجع في اللحظة التي نجد فيها إيرينا في حالة من خيبة الأمل، وهي تنطق بحوارها : "العمل بلا شعر و لا تفكير" (..).

وفي اللحظة التي تحلم بها ايرينا موسكو، يحرك فرشنين لعبة أطفال عبارة عن لعبة ارلاكينو يعزف على الصنوج، وكأنه يعزف ساخراً من حلمها. وبنفس الطريقة يسمع صوت نباح كلب في اللحظة التي يقوم بها توز بالتعليق على تفلسف حوارات الشخصيات الأخرى، ويصاحب ذلك صوت حسرات صادر من أورغن صغير من العاب الأطفال. [20].

ويظهر في دفتر تخطيطات ستانسلافسكي لهذه المسرحية، توظيف العديد من الآلات الموسيقية في المشهد: بيانو و قيثارتان، وكمان و أكورديون صغير، ولعبة أرلاكينو يعزف على الصنوج. وكل ذلك يستخدمه الممثلون في المشهد. إضافة إلى الغناء والأصوات الصادرة من خلف الكواليس.

وكانت الأصوات الصادرة من خلف الكواليس تتم من خلال بعض التقنيات البسيطة: مثل صوت الفأر، الذي يسمع وهو يقرض الأريكة في الفصل الثاني، قد تم من خلال سطل مملوء بريش البط وحك غضافير الريش.

وتم تحقيق صوت انقطاع الحبل، في مسرحية بستان الكرز، في المشهد الثاني، من خلال الضرب بثلاثة أسلاك مختلفة يصاحبها ضربات إيقاعية خفيفة وسريعة [21].

وهكذا نجد استخدام الموسيقى الصادرة من أفعال الممثلين في المشهد ممزوجة مع الموسيقى و المؤثرات الصوتية الصادرة من خلف الكواليس (أصوات الطبيعة وأصوات الحيوانات التي يقوم بتحقيقها أعضاء الفرقة بتقنيات بسيطة).

وكان توظيف تلك التأثيرات الصوتية محسوبة بدقة، في الزمن المحدد وفي الحالة المحددة، وفي اختيار طبيعة وحدة الأصوات التي يتم تنسيقها (تحت إشراف المخرج) وكأنها مقاطع موسيقية حقيقية من تأليف فنان موسيقي. وقد جاء تأليف كل ذلك في لغة فنية ضمن تكوين العرض : من أجل خلق "الجو العام" و "الظروف المعطاة" (لزمان ومكان أحداث المسرحية، وحركات الممثلين والإضاءة والإكسسوارات والسينوغرافية والمؤثرات الموسيقية وملاحظات المخرج) ليتفاعل معها الممثلين للتعبير عن الحلات النفسية في المشهد، و التأثير فنيا، في نفس الوقت، على أحاسيس وانتباه جمهور العرض.

ويقال، أن الممثلة أولغا كيبر كانت تذرف الدموع الحقيقية في بستان الكرز، في اللحظة التي كانت يشتري فيها لابخين البستان. ولكن ذلك كان، كما يقال، من تأثير "الظروف المعطاة".. حيث كانت ترتدي في ذلك المشهد نفس الفستان وتضع نفس الرائحة التي هداها لها تشخوف( الذي تزوجها فيما بعد). وكان المشهد يجري على صوت موسيقي فالس دونفيل. ولكن، حصل في أحدى المرات أن الفرقة الموسيقية عزفت فالس آخر، عندها لم تسكب الممثلة دموعها في المشهد.

ومن الواضح، إذن، أن توظيف الأشياء والإكسسوارات والأصوات والإضاءة السينوغرافيا، لم تكن في توافق (وتحقيق) إرشادات مؤلف النص، بل انبثقت من خيال المخرج ومعرفته الدقيقة بالتأثير على مشاعر وأفكار المتفرج، وبصورة مدروسة ومحسوبة بكل دقة فنية.. ولم يكن تشخوف متفقاً، في أغلب الأحيان، مع طريقة ستانسلافسكي في تحقيق مشاهد مسرحياته في العرض على خشبة المسرح.

ويذكر ستانسلافسكي (في "حياتي في الفن") ما قاله تشخوف في أحدى المرات أثناء البروفات، موجهاً كلامه للممثلين، ولكنه كان يريد أن يسمع المخرج ما يقصد قوله: "أسمعوني. سأكتب عملاً جديداً سيبدأ هكذا: يا لها من روعة، يا له من صمت! لا يسمع لا صوت طيور ولا كلاب ولا بومة لا ديك ولا بلبل، ولا دقات رقاص الساعة ولا أجراس، ولا حتى صوت الصراصر". (22)

وكان ستانسلافسكي، في الواقع، مولعاً بتفاصيل الأشياء، وكان يقوم باختيارها بعناية. وكان، في أغلب الأحيان، يقتنيها هو نفسه من السوق في سفراته إلى الخارج، وكأنه مقتنى لتحف نادرة وغريبة في لونها وشكلها وطبيعتها. كان يهتم بتفاصيل الأزياء، بلونها وتزويقها وتطريزها بنقوش مختلفة وكراكيش

وأكمام مذهبة، أو بسمائل الثياب وقطعها المهلهة، وذلك لإبـراز "الفـوارق الطبيعيـة" و"تراتيـب الفئات الاجتماعية" للشخصيات. وخلق التناسـق بينهـا وبـين الألـوان والأشـكال والمـستخدمة في "المشهد المبني"، الذي كان يقوك بتحقيقه في مسرحات تشخوف السينوغرافي فلاديمير سيموف.

وكانت هناك كثيراً من الإختلافات بين تصور المؤلف للنص وما يتخيله المخرج في رؤيته له في المشهد المسرحي. ويكفـي أن نـذكر هنـا حـذف مونولـوج ماشـا و إيرينـا، في عـرض مـسرحية ا"لأخوات الثلاث"، ليبقي مونولـوج أولغـا فقـط. أو ذكـر رأي تـشخوف حـول مـسرحية "بـستان الكرز"، الذي أكد فيه، أن المخرج قد جعل من نـصوصه الكوميديـة الـشبيهة بالفودفيـل، وكأنهـا "دراما ثقيلة للحياة اليومية الروسية".

وفي رسالة كتبها تشخوف إلى أخته يقول فيها: "إن ستانسلافسكي قد جعـل مـن شخـصية نورغورين ضعيفة واهنة يخيم عليها الملل،، ومن دون ألياف (عضلية) ولا عمود فقري، إن تمثيل هذه الشخصية بهذه الطريقة الفاقدة للحيوية والخاملة يمكن أن يقوم بها ممثـل مبتـذل ومـن دون موهبة". وفي رسالة لغوركي كتب: "إن شخصية تورغورين (كاتب النـثر) كانـت تتحـرك عـلى خشبة المسرح وكأنها مشلولة، كمن فقد إرادته، وقد قـام الممثـل بتمثيلهـا (بتفـسيرها) بطريقـة جعلتني أن شعر بالغثيان لمجرد النظر إليها".[23]

وقد قام ستانسلافسكي ليس بإخراج النص فحسب، وهو في السادسة والثلاثين من عمـره، بل قام كذلك بتمثيل دور تريغورين (مع ميرهولد وهو في الرابعة والعـشرين مـن عمـره، الـذي قام بتمثل دور تريليف).

وفي 1900، قامـت فرقـة الفـن في موسـكو بتقـديم عـرض مـسرحية طـائر البحـر لتـشخوف وحـده في عيـد الفـصح. وقـد بـدا العـرض للمؤلـف "يجرجـر

بنفسه". وفي نهاية الفصل الثالث ذهب خلف الكواليس وبيده ساعته، وترجى الفرقة بعدم مواصلة العرض.

وقد كان ستانسلافسكي يبحث في رؤيته الإخراجية عن توسيع مجال التعبير الداخلي للمثلين، والتركيز على الصمت المشحون والوقفات المعبرة، وخلق العلاقات الإنشدادية في المشهد. و كذلك "توسيع رقعة فضاء المشهد" المرئي (و المخفي أحياناً وراء الكواليس) و"توسيع إمكانية تحريك الممثل" (أفراداً ومجاميع): وأصبح من الممكن أن يتحرك الممثل ويقوم بفعله في كل أطراف المشهد، في العمق و في الجوانب ومقدمة الخشبة، وحتى "خلف النوافذ" و"فوق الشرفات" المبنية في المشهد.

وبجانب "توسيع فضاء المشهد"، قام كذلك، "بتوسيع رقعة عمل الممثلين" الفردية والمجاميع في الأماكن المختلفة في المشهد، و توظيف تعدد الأصوات"، وكأنها تأليف سنفونية لموسيقية معبرة تصاحب وقائع وأحداث الفعل المسرحي، أو تتداخل معها: ولم يكن كل ذلك هو عبارة عن "استنساخ" لصورة الواقع كما هو في الحياة اليومية المعتادة. وكان ستانسلافسكي على حق عندما رفض "الطمغة" (أتكيت) التي وضعها المحللون والنقاد في تصوراتهم وفهمهم (أو عدم فهمهم) حول إخراجه لأعمال تشخوف . وتجذر هذا الإلتباس في تسميتها "بالأسلوب الطبيعي". وقد عبر ستانسلافسكي عن تذمره من ذلك في أكثر من موقع في كتاباته، كما ذكرنا قوله: "فذلك هو شأن العامة من الناس! عندما تثبت تركيزها على نقطة معينة تتناسى كل ما تبقى".

ويبدو أن أغلب المحللين لأعمال ستانسلافسكي الإخراجية قد اكتفوا بالنظر (أو بنقص النظر) إلى تلك الفترة التي تحدث عنها هو نفسه التي حددها بتسمية "خط التاريخية - الواقعية"، ولم يتم تفحص تحولات "عمله الإخراجي

بشموليته" وفي الخطوط الأخرى التي أشار إليها: "خط الفنطازيا" و "خط الرمزية والانطباعية" وخط "الحدس والمشاعر" لتي ذكرها وشرح أبعاداً منها، في صفحات كتابه "حياتي في الفن".

## ميزانسين العرض وخيال المخرج

إعتبر ستانسلافسكي طريقة عمله (في وضع الميزانسين) لنصوص تشخوف تنتمي إلى المرحلة الأولى من إخراجه المسرحي. وفي حديث له مع الباحث الروسي بالوخناي في سنة 1930، الذي كن ينوي نشر كتاباً حول الملاحظات الإخراجية لمسرحية "طائر البحر"، يؤكد قائلاً: "أود أن أساعدك بكل صدق في اهتمامك بعملي. ولكن عليك أن تأخذ بنظر الإعتبار، أن ميزانسين طائر البحر قد كتب حسب معايير قديمة في إجبار الممثل على مشاعره الفردية، وهذه الطريقة هي مرفوضة اليوم، لأنها لم تكن تتبع الطريقة الجديدة، التي تأخذ بنظر الاعتبار المواد الفنية للممثل ومهاراته في العمل على خلق الشخصية، ليساهم سوية في خلق الميزانسين، وبشكل يلائمه. وبكلمة أخرى، أن الطريقة القديمة كانت تنتمي للمخرج - المستبد، والذي أشن عليه اليوم حملة صراع مفتوحة. إن الميزانسين الذي يقوم به المخرج بخلقه اليوم يتم من خلال العلاقة الوثيقة بالممثل. ولهذا قبل أن نتحدث عن ميزانسين أعمالي، أود كثيراً أن يتم التأكيد على ما شرحته لك الآن". [24]

وقد صدر كتاب الملاحظات الإخراجية لمسرحية "طائر البحر" قبل أشهر من وفاة ستانسلافسكي.

ومن الواضح هنا، كان ستانسلافسكي يريد، قبل وفاته، أن يزيل تلك الصورة النمطية الوحيدة والجامدة المتعلقة بالفترة الأولى (التي كان يعمل فيها

جنباً إلى جنب مع زميله الأديب ــ المخرج نمروفج دانجينكو) والتي أراد البعض أن يلصقها بكل عمله الإخراجي. ومن الواضح، كذلك، قد حصلت تغيرات عديدة في طريقته وأسلوبه الإخراجي في السنين التي تلت فترة إخراج نصوص تشخوف، بالرغم من أن اهتمامه با"لتفاصيل الدقيقة"، وخلق " الجو العام" (التي تميز بها) بقيت تلازمه في كل أعماله الإخراجية التي تلت ذلك.

ولو نظرنا إلى ما كان يدعوه "خط الفنظازيا"، الذي أشار إليه في حديثه عن عمله الإخراجي، والذي أدرج ضمنه مسرحية "الطائر الأزرق" لمتر لينك، ومسرحية نص حكاية شعبية "سيغورجوكا" في سنة 1907(للمؤلف الروسي أوستروفسكي 1826 – 1886) سنجد وبوضوح تلك التفاصيل في خلق الميزانسين والسيتوغرافيا، التي تظهر خيال مخرج وكأنه يضع سيناريو لمشهد سينمائي، أو وكأنه يتخيل صور بطريقة سرد "نسيج حبكة" الحكايات الشعبية الروسية التي سمعها تروى في طفولته، وكما نرى ذلك في وصفه في صفحات كتابه " حياتي في الفن"، قائلاً : "عند فتح الستارة، يسمع صوت ريح تعصف، يظهر جبل في عمق المشهد، مصنوع من مجموعة من المصطبات المختلفة الأحجام وضع بعضها فوق البعض الآخر، صعوداً من أرضية خشبة المسرح لحد أعلى نقطة مرئية في المشهد، أكوام من الأكياس البيضاء المحشوة بالقش وكأنها ثلج تغطي الجبل.

صوت الريح. صوت خشخشات الأغصان اليابسة، يسمع صوت غناء لجوقة من بعيد.

في مقدمة الخشبة أكوام من كثب العشب والأغصان اليابسة، الفصل شتاء، الأغصان عارية سوداء.

يدخل أهل القرية السعيدة: شباباً وشيوخاً، نساءً وأطفالاً، يرقصون ويغنون ويلعبون. هناك دمية كبيرة من القش حملتها الجوقة لغرض حرقها. ضحكات ولعب لكرنفال دنيوي. الجميع يدور في لعبة الدائرة حول الدمية.. وفي النهاية يخرجون بحثاً عن مكان لإضرام النار في الدمية.

يبقى بعض الشباب مختفياً وراء الأشجار. يتبادلوا القبل. ثم يركضون وهم يضحكون في خروجهم من المشهد.

صمت جليل. يسمع صوت الريح وخشخشة الأغصان اليابسة.. يعقب ذلك نحيب عذاب، صوت آت من بعيد غير مفهوم.

يسمع صوت الجد المتجمد، وهو يصرخ ويولول.

صوت آت من بعيد يجلجل. تجيبه أصوات أرواح الغابة، أكوام من الأغصان التي تشبه مئات الأصابع المتشابكة وهي تتلاطم فيما بينها. نحيب وصفير وزعيق.

تنهض هذه الأكوام لتتحول إلى مخلوقات بشرية غريبة، لها أجسام معوجة مثل أغصان الشجر اليابسة: البعض منهم طويل وضعيف، والبعض الآخر قصير، والبعض الآخر سمين وطويل. لهم رؤوس مربعة الشكل مثل كثب الأحراش مغطاة بالطحالب، البعض شيوخ لهم لحايا وشعر أبيض – جسمهم مطلي بقشرة الشجر.تستيقظ هذه المخلوقات الغريبة وكأنها قطعت من الأرض. تركض في مقدمة خشبة المسرح و: كأنها تبحث عن شيء ما.

كل هذه المخلوقات الغريبة، وكل الأصوات والعويل والصراخ والنحيب العجيب يعطي انطباعاً غير متوقعاً لدى الجمهور،حتى أنه (يواصل ستانسلافسكي قوله) قد أفزعت السيديات الأنيقات الجالسات في الخط الأول من مقاعد الصالة.

دب يستيقظ من نومه ويخرج من جحره. يتقدم نحو أرواح الغابة. يبدو الدب الأسود حياً بضخامته وشعره الطويل. وحتى في هذه الحالة كان الوهم كاملاً في خلق الدب، الذي يتحرك تحت جلده أحد الممثلين الذي كان يتصب عرقاً. من قام بتمثيل بدوره درس حركات وطباع وعادات الدب في حديقة الحيوان.

يصل الدب. الجانب السفلي من جسمه يغطيه الثلج، ويظهر بعض لطخات السواد في ساقيه.

موجة من الأصوات الغريبة والقوية، نحيب وعويل وصراخ وصفير وتنهدات، وصوت خشخشات تلك الأشجار الموغلة في القدم. سمفونية من الأصوات الآتية من خلق الكواليس تعزفها أوركسترا من ستين عازف تقريباً. (وعلى حد قول ستانسلافسكي) "اشترك فيها المخرج والممثلين وجوقة من المغنينين والموسيقيين وبعض عمال المسرح وبعض الموظفين والإداريين العاملين في الفرقة. كل واحد منهم كان يعزف ثلاثة أو أربع آلات موسيقية، من الجلاجيل والصفارات والناي والصفقات، وبعض الآلات التي اخترعناها لخلق أصوات غير محددة. ومن كانت له مهارة متميزة كان يستخدم قدميه، أيضاً، في ضرب خشبتين، ليصدر منهما صوت خاص لطقطقة تلك الأشجار اليابسة القديمة (...) و كانت النتيجة هي سمفونية لأصوات أرواح الغاية.(...) إن الفنطازيا هو شئ جميل."[25]

ويتحدث ستانسلافسكي، من جانب آخر، عن الصعوبات التي واجهها في تنفيذ المشاهد. وخصوصاً في سينوغرافية الفصلين الآخرين من المسرحية، التي كانت تركيباتها المعقدة تتطلب وقتاً طويلاً لتعتبرها بين الفصلين، مما أثر ذلك على العرض، وأضطر إلى حذف بعض المشاهد وتقديم العرض بسينوغرافيا موحدة لكافة الفصول.

وفي تجربة أخرى، في نفس سنة 1907، أخرج مسرحية"حياة إنسان" للكاتب الروسي ليونيد أندريف، وقد عمل معه فنان سينوغرافي طليعي مجدد فلاديمير ايرغوف (بدلاً من السينوغرافي الفنان فلادمير سيموف الذي عمل معه على تحقيق مسرحيات تشخوف).

ويؤكد ستاسلافسكي في حديثه عن مسرحية "حياة رجل" (أو "حياة إنسان") قائلاً : "كان يقال، وفي ذلك جانباً من الحق، على أن مسرحنا قد تميز بالواقعية، و أن الشيء الذي كان يهمنا هو فقط الحياة اليومية المعتادة، و أن اللاواقعية (unreal) أ والتجريدية لا تناسبنا.

ولكن الأمر لم يكن هكذا. كان اللاواقعي (unreal) في تلك الفترة يهمني جداً و أكثر من أي شيء آخر. وكنت أبحث في تلك الفترة عن الوسائل والأشكال والإجراءات التي تناسب ذلك في المشهد. ولهذا قد وصل ليونيد أندريف في اللحظة المناسبة. بمعنى كان يستجيب لنا ولمتطلباتنا في تلك المرحلة. إضافة إلى أننا قد عثرنا على الحيل الملائمة لتنفيذ الميزانسين. وأتحدث عنها في قماش المخمل(القديفة) الأسود الذي لم يكن قد خيب أملي حينها. وقد وجدت ذلك مناسباً لكي استخدمه في العديد من العروض. (...) وكان المخمل الأسود يستجيب للتلونات الغامقة والتشاؤم الذي في النص. وفي سوداوية القدر كان يبدو الإنسان من دون حياة، كأنه عبارة عن شكل فقط، يبرز على شكل خطوك جانبية وكأنه خيال شخص (سيلويت). إنسان تراه ولكن يبدو أن لا وجود له، وفي ذلك العالم الغامق والرصاصي كان يبدو وكأنه عبارة عن شبح أكثر منه كونه إنسان". وكان ذلك هو تصور ستانسلافسكي لأبعاد نص أندريف وعالمه، والمغزى الذي كان يريد التعبير عنه في عرضه.

و يواصل قوله: " لقد أفلحت بتجسيد هذا العالم اللامحدود في السنوغرافيا أيضاً، من خلال استخدام الحبال: كأنها خطوط تحد الجوانب الخارجية للغرفة أو الباب أو النوافذ، وتشير إلى الطاولات والكراسي.

وتخيلوا ما الذي كان يمكن أن يتصوره المتفرج من الصالة في مشاهدته لعمق أسود هائل، تشابكت أمامه خطوك بيضاء تحد المنظور . و خطوط خارجية لغرفة مع أثاثها. وما وراء هذه الخطوط ندرك حسياً، وفي كل جانب من الجوانب، بعمق لا محدود مخيف.

ومن الطبيعي أن الأشخاص الحاضرين في هذه الغرفة الشكلية، كانوا ينبغي أن يبدو لا أشخاصاً، بل عبارة عن أشكال فقط، كان أزياء البعض منهم عبارة عن تشكيلات خطوط، وكانت تبدو أعضاء أجسامهم وكأن لا وجود لها: مغطاة بالمخمل الأسود الذي كان يمتزج مع الأسود في العمق،.كل شيء في ذلك عبارة عن تخطيط (قوالب): الحياة، الإنسان والأقرباء والأصدقاء. وكل الكلمات التي كانوا ينطقون بها كانت لا تعبر عن الفرح، بل عن صيغة شكل للفرح. (...) كل هذه الحياة الفارغة، والوهمية كالحلم، قد نشأة بطريقة غير متوقعة من الظلام، وتحت أنظار الجمهور، و من ثم تختفي فجأة في الظلام، وبنفس الطريقة التي ظهرت بها. ولم تكن الشخصيات تدخل أو تخرج من الأبواب، بل كانت تظهر فجأة في مقدمة الخشبة ومن ثم كانت تختفي في الظلام اللامحدود". [26]

و من ثم يتطرق ستانسلافسكي إلى سينوغرافية المشهد الثاني، الذي يتم فيه عرض فترة الرجل في شبابه مع زوجته، ليتوفد المشهد بحرارة رقصة، في صالة تنم عن ثراء الرجل، وهي ممددة بحبال ذهبية. وهناك أوركسترا لمجموعة من الموسيقيين وقائد الأوركسترا، يظهروا بصورة شبحية، يعزفون موسيقى سوداوية. وهناك رقصة لطفلين يبدوان كأنهم صور لأموات تتحرك وترقص. وفي مقدمة

خشبة المسرح، وفي لقطة قريبة، جلس طابور من الخلقات الوحشية: عجائز وشيوخ ميليارديـة، وعذارى يظهر عليهو الثراء، كل واحدة منهن بصحبة خطيبها، وسيدات مزينات بالذهب..

ثراءه في عتمة، مطلي بالذهب والسواد. أقمشة بألوان براقة تغطي ثياب النساء، ثياب سهرة سوداء، وجوه عبيسة راضية عن جمود سكونها...

يا له من جمال! يا له من بهاء! يا له من ثراء!... ينطق الضيوف بهذه الكلمات بوتيرة لا نور ولا حياة فيها. وهكذا حققت نموذجاً من الغروتيسك (grottèsco) الذي أصبح تقليعة (مودة) في هذه الأيام". [27]

ويواصل ستانسلافسكي وصفه لمعالم سينوغرافيا وميزانسين عرض "حياة رجل"، ويشير إلى تفاصيلها التي أراد من خلالها التعبير عن "شخص ما رصاصي"، كما يقول أندريف "يعلو صوته في إدانة قدر البشرية".

"وقد حصل النص والميزانسينن على نجاح كبير،حسب قول ستانسلافسكي : " و قالوا لنا أننا قد فتحنا طريقاً جديداً في الفن. ولكن هذا الطريق الجديد كان محصوراً في مجال السينوغرافيا فقط، والتي أبعدت انتباهي، مرة أخرى، عن البحث الجدي حول التمثيل: ولم يكن في هذا العرض أي شيء جديد حقيقة. وفي ابتعادنا عن الواقعية وجدنا أنفسنا، نحن الممثلون، في شرود، كنا نشعر وكأننا قد فقدنا الأرض تحت أقدامنا. ومن الطبيعي كنا نصبو نحو التشبث بالإجراءات الخارجية التي كنا نعرفها جيداً في حرفة التمثيل المعتاد، والذي كان الجمهور يدعوها، بسبب التباس غير مفهوم، طرقة تمثيل "الأسلوب الرفيع". وبالرغم من النجاح الذي حصل عليه العرض، لم أكن راضياً عن النتيجة. كنت أدرك بالضبط، أننا لم نتقدم أية خطورة نحو الأمام في مجال التمثيل" [28].

وينظر ستانلافسكي إلى نجاح أو فشل عرضه المسرحي، من خلال تفحصه لما يجري في داخل المشهد، في عمل الممثل، وليس من خلال وجهة نظر الجمهور أو الناقد. فهو ينظر للعرض على اعتباره "المخرج" للعرض: و ينظر إلى المشهد من الخارج، ويرى ،في نفس الوقت، ما يحدث في "داخل المشهد" أثناء العرض: حيث يقوم بدوره كممثل ينجز فعله في داخل المشهد مع الممثلين الآخرين. فهو، إذن، يدرك بالضبط ما يقوله حول نجاح أو عدم نجاح العرض، نسبة إلى المستوى الذي بلغه بحثه في "التقنيات الداخلية و التقنيات الخارجية" في عمل الممثلين. ويظهر أنه لا يزال يواصل بحثه عن ذلك التكامل في "فن التمثيل".

والملفت للنظر، أنه يؤكد على تحقيقه لما يدعى "غروتيسك"، وذلك من خلال إبراز "التناقضات والمفارقات" بين ما نراه لحالة الشخصيات في المشهد وما تقوله في كلامها عن نفسها. وهكذا قلب مغزى الموضوع الذي نشاهده في العرض، ليظهر ما هو مخفي ضمن مقاصد المخرج. وذلك هو جانب يتعلق برؤية المخرج، ولكن هل أن "الغروتيسك" (الذي كان يتميز به عمل مايرخولد كذلك) الذي يشير إليه ستانسلافسكي هنا، كان يشمل "طريقة التمثيل" أيضاً؟

وعلى أية حال، أن بحثه المتواصل كان في صعود وهبوط، وبين نجاح وفشل، سواءً في مجال الإخراج أو مجال تطوير طريقة التمثيل، وذلك هو ما يتحدث عنه على طول كتابته لتجربته الحياتية والفنية.

ولكن، كل نجاح أو فشل في بحثه كان عبارة عن خطوة جديدة في التقدم نحو الأمام، نحو اكتشاف نقطة ما أو تقنية ما، أو جواب لإشكالية ما كان يطرحها على نفسه أثناء مسيرة عمله الفني: في "الإخراج" وفي "التمثيل".

وكـان يبحـث مـن دون كلـل ولا ملـل، وبـروح عـصامية، مـن أجـل كـسر "القوالـب الجاهزة" القديمـة والمـصطنعة : في إخـراج العـروض و في التمثيـل. وكـان يـرفض كـل أنـواع استنساخ الحياة اليومية (byt)، وكان بالضد من العكـس "الفوتـوغرافي" لحيـاة الإنـسان: مـن دون "خيال"، أو من دون التوغل في "أعماق النفس"، و "إظهار الحقيقة" المخفيـة خلـف مـا هو ظاهري "في المشهد".

وكـان يبحـث دومـاً عـما هـو "حقيقـي" (real) في الحيـاة، يبحـث عـن "الكـشف" عـن الحقيقية في أعماق الإنسان "في المشهد": سواءً المشهد الذي خلقه خيال الكاتب، أو ذلـك الـذي يعيش فيه الممثل من خلال تجسيد لدوره ، أو المشهد كما يتصوره المخرج فنياً، في العـرض عـلى خشبة المسرح.

وقد تكررت محاولاته في التجديد، خصوصاً في مجال ميزانسين العرض المسرحي. و توجـه في سنة 1907 نحو اختيـار نـص درامـي مـن تيـار الرومانـسية الجديـدة،"لعبـة الحيـاة" (تـأليف النرويجي كنوت هامسون ــ 1859 – 1952). وقد حاول في هـذا العمـل الإقـتراب مـن التيـارات التي ظهرت في مناخ الحركة الفنية الطليعية في روسيا.

وقد "بلغ العرض - حسب قوله - ذروته في مجال الميزانسين. والأهـم مـن ذلـك كنـا مـن الأوائل في تلك الطليعة الجديـدة، ولكـن، كـما هـو معتـاد، لا يـتم تثمـين مكتـسبات المجـددين مباشرة. فقد وصل الآخرون ليـستحواذوا عـلى تلـك المكتـسبات الجديـدة، و طروحهـا في أشـكال شعبية لتكون في متناول الجميع. وذلك هو ما حدث معنا.

وقد أثار العمل فـضيحة. كـان نـصف الجمهـور، ممـن يـدعم الطليعيـة، يـصفق وبحماسـة وطاقتـه المعهـودة، وكـان يـصرخ بغـضب: المـوت للواقعيـة! يـسقط البـق

والصراصر! (في إشارتهم للمؤثرات الصوتية في دراما تشخوف). يعيش المسرح الطليعي! يعيش اليسار!

وكان النصف الآخر من الجمهور، من المحافظين، يصفرون، وفي نفس الوقت، يهتفون: العار لمسرح الفن! يسقط الانحطاطيون! تسقط حيل الطليعية! بعيش المسرح القديم!

ولكن، ما الذي فعله الممثلين في هذا العرض؟ ما الذي اكتسبوه من ذلك؟". [29]

ويعيزي ستانسلافسكي ذلك النجاح للعرض الطليعي، إلى السينوغرافيا وإلى الأزياء والمكياج، وليس إلى طريقة التمثيل. وكان أغلب الجمهور لا يفرق بين المفردات المختلفة للعرض والتمثيل. وكم من ممثل يختفي وراء حيل المخرج وحلوله الإخراجية، وكم من عرض يحصل على نجاح في السينوغرافيا والأزياء، ويكون ذلك مركزية نجاح العرض؟

وحتى في هذه الحالة، وفي بلوغ ذروة العمل في ميزانسين العرض المسرحي، لم يكن ستانسلافسكي راضياً عن طريقة التمثيل. وكان يعتبر ذلك شيئاً سلبياً. كان يبحث عن تطوير طريقة التمثيل، وفي "سياق إخراج العرض" المسرحي، وبشكل "متوازي" مع نمو تجديد العناصر الأخرى لمكوناته.

**السينوغرافيا النحتية**

كانت فترة ما بعد الثورة الروسية انطلاقاً جديداً في تحولات الحياة السياسية والإجتماعية والثقافية. في تلك المرحلة العصيبة من الحرب الأهلية بين المنشفيك البيض والبولشفيك الحمر، والأزمة الاقتصادية الفائقة في روسيا، حصلت تحولات كبيرة، أثرت بشكل واضح، أيضاً، على فرقة مسرح الفن في

موسكو وعلى حياة ستانسلافسكي وبحثه الفني المتواصل. ويمكن أن نتحدث هنا عن التجربة التي خاضها في إخراجه لنص مسرحي للشاعر الإنجليزي "اللورد يابرون" (1788 – 1828) بعنوان "قابيل": نص (من المدرسة الرومانسية) روحاني يروي الصراع بين الخير والشر في عالم ما ورائي، بين قابيل والشيطان. (30) وكان ستانسلافسكي يصبوا إلى معالجة الموضع من خلال توظيفه حول الصراعات الدائرة في الحياة والمجتمع الروسي آنذاك.

وقد تم اختيار هذا النص لقلة عدد الشخصيات وقلة تكلفة تحقيق السينوغرافيا والأزياء والأجور المتعلقة بالإنتاج، فقد كان مسرح الفن في موسكو يمر بضائقة مالية، كما كان هو الحال في كل روسيا.

فكر ستانسلافسكي بحلول إخراجية كثيرة، وفي كل مرة كان يجد تحقيقها صعباً لكلفة المواد، أو لعدم العثور على المواد الأولية لخلق السينوغرافيا، وعندها قرر أن يضع تخطيطاً للإخراج إستند فيه على مبدأ "سينوغرافيا المعمار"، وليس على مبدأ "فن الرسم" في خلق المشاهد. وهكذا قام بتصور خلق فضاء داخلي لكاتدرائية يناسب عرض كافة المشاهد، ليشكل ذلك إطاراً لتجسيد الجانب الروحاني للغوامض الدينية لنص بايرون.

وقد دفعه ذلك، أيضاً، إلى اختيار طريقة جديدة في عمل الممثلين التي كانت تستند – حسب قوله – على "عناصر نحتية"، ويتحدث حول ميزانسين العرض قائلاً: "لقد توجهنا في العمل على المجاميع البلاستكية وعلى الوضعيات الجسدية (بوزات) التعبيرية وعلى تعبيرات الوجه (ميميكا).

و من أجل عرض الأرواح المعذبة "للكائنات الكبيرة" المدفونة، والتي عاشت في زمن قديم، في مشهد الجحيم، قمنا بعمل تماثيل كبيرة حجمها ثلاثة أضعاف حجم جسم الإنسان المتوسط. وقمنا بوضعها على مسطحات بمختلف

المستويات في عمق المشهد الذي استخدمنا فيه قماش المخمل الأسود: وقد قام النحات أندريف بصنع هذه التماثيل، التي حققها من خلال خلق رؤوس هائلة وأكتاف وأذرع، وضعت على عصي مغطاة بقماش بسيط أصفر اللون يوحي إلى لون الطين الذي يصنع منه التمثال. وكان هذا القماش يغطي هذه المخلوقات الهائلة من كتفيها نزولاً لحد أرضية خشبة المسرح.

وكانت الإضاءة الموجهة من الأعلى نحو القماش المخملي الأسود في العمق، يضفي ضياء خاصة عليه، وكان يبدو وكأنه شفافاً ويعطي انطباعاً للشؤم.

وفي المشهد الثاني، كان الشيطان وقابيل طائران في الهواء، وذلك من خلال وضعهما على منصة مرتفعة مغطاة بقماش المخمل الأسود، والذي كان يحتفي في امتزاجه مع سواد القماش في العمق. وكانت المنصبة بهذه الطريقة تبدو، في نظر المتفرج من القاعة، غير مرئية. وكان ذلك يخلق نوعاً من الوهم، وكأن خلقه الشيطان وخلقه قابيل معلقتان في الهواء، ما بين أرضية الخشبة والسقف. وكان الكومبارس يرتدون ثياب سوداء ويمسكون بيدهم العصي الطويلة التي تستند عليها يافطات لماعة مضاءة، وكان ذلك يمثل الكواكب المنطفأة. وكانت العصي ومن يحملها تختفي بلونها الأسود مع امتزاجها بسواد المخمل الموجود في العمق. وكانت تظهر وكأنها تتموج في الهواء". [31]

وفي صورة من العرض تظهر تلك الأعمدة الهائلة التي يشير إليها ستانسلافسكي في حديثه عن السينوغرافيا: وهي أعمدة تم عملها من القماش الأصفر (في الصورة تبدو رصاصية) ترتفع من أرضية الخشبة لحد أعلى نقطة في المشهد. ويظهر تحت الأعمدة مدرجات بأحجام مختلفة. ويظهر ضخامة تلك

الأعمـدة المحيطـة بالمـشهد بحجـم ثلاثـة أضـعاف حجـم الـشخص. وفي المـشهد شخـصين عـلى المدرجات في وضعيات بلاستيكية.

وفي أحد التخطيطات لحركات الممثلين، نجد ، كذلك، تلك الوضعيات البلاستيكية: لشخص منتصب يطل قليلاً برأسه نحو الأمام، نحو الشخص الذي نراه راكعاً على ركبتـه أمامـه، مـع رفـع رأسه وميله نحو الخلف قليلاً. وتبدو أذرع وأيادي الشخصين متشابكة بحميمة.

و حسب قول ستانسلافسي يبدو أن سلسة من المشاكل لم تـسمح بنـضج العمـل بمـا فيه الكفاية، ولكن، مع ذلك، تم عرضه ولم يحصل عـلى النجـاح المرجـو. ولكـن العمـل عـلى هذا العرض أعطى ثمـاراً أخـرى، كـما يؤكـد قـائلاً:" اكتـشفت شـيئين مهمـين، معروفـة لـدى الآخرين. اكتشفت، في الموقـع الأول، أن تحـضير (preparation) المـشاهد بنـاءً عـلى العنـاصر النحتية دفعني إلى صب انتباهي على حركـات الممثلـين. وأفـادني ذلـك في فهـم ضرورة لـيس فقط أن نعرف كيف نتكلم كما ينبغي، بل علينا كذلك أن نعرف كيف نتحـرك (في المـشهد): ومن أجل القيام بذلك هناك قوانين دقيقة. وكان هذا الإكتـشاف بالنـسبة لي بدايـة انطـلاق سلسلة من البحوث الجديدة.

وفي المرتبة الثانية، أدركت بوضوح (أي أنني شعرت) ما هي الفائـدة التـي يحـصل عليهـا الممثل في ترتيب وتنظيم المشاهد بناءً على العناصر النحتية والعناصر المعمارية. وفعلاً، مـا الـذي ينفعني أنا الممثل أن يوجد خلف ظهري عمق مرسوم، حتـى وإن كـان مرسـوماً مـن قبـل فنـان عظيم؟ فأنا لا أراه، وهذا العمق ليس فقط لا يـساعدني، بـل بـالعكس يعيقنـي، لأنـه يجـرني إلى الإنصهار معه. وبالتالي، ينبغي في هذه الحالة، أن أكون أكثر عبقرية من الرسام الذي قام برسمه، لكي أجعل المتفرج أن يلاحظني. وخلفي تلك السينوغرافيا في العمق.

أما السينوغرافيا النحتية، و كذلك المعمارية في جانب منها، تقوم بخلق الأشياء وتبرزها، ويمكننا أن نستخدمها من أجل سرد الحياة الروحانية للإنسان في المشهد. ونستطيع أن نجلس على كرسي العرش، أو على سلم، أو نتكئ على عمود أو نستلقي على صخرة، أو نضطجع بوضعيات جسدية تعبيرية، و يكون ذلك من خلال مساعدة عنصر من عناصر المشهد، بدلاً من نبقى طوال الوقت واقفين على أقدامنا مثل العصي، أمام فتحة الملقن، في ذلك الفضاء الفسيح الفارغ على الخشبة.

إن السينوغرافي يهتم بالكواليس والعمق (فوندال)، بينما تقوم النحتية بتوظيف أرضية الخشبة التي نتحرك عليها عندما نكون في داخل المشهد. أن عمل النحات أقرب لنا من مهمات عمل الرسام: فالنحت لا يعمل بسطحين مثل الرسام، بل يعمل على الفضاء بأبعاده الثلاثة. وقد تعود النحات على الإحساس بجسد الإنسان، وأن يشعر بالكثافة، وذلك بمنح إمكانية التعبير عن الحياة الداخلية" [(32)].

وفي هذه الملاحظات التي وضعها ستانسلافسكي أثناء إخراجه لمسرحية "قابيل"، نرى ذلك النمو المتوازي ما بين "فن الممثل" و"فن الإخراج". ويظهر ذلك في بحثه عن خلق التلاحم بين أفعال وحركات الممثلين ومفردات السينوغرافيا (المعمارية أو النحتية) من أجل التعبير عن الحياة الداخلية في المشهد. وذلك هو ما كان يبحث عنه في محاولاته الفنية المتواصلة طوال حياته الفنية، أثناء عمله كممثل ومخرج - معلم.

ويظهر، كذلك بوادر تحولاته الجوهرية التي حصلت في بحثه، وابتعاده عن طريقة تفكير الأديب – المخرج نمروفج الذي عمل معه سوية على إخراج أعمال تشخوف. و ابتعاده، المتردد، عن فرقته ليعمل ( ما بين 1918 و 1922) على

مشروع بيداغوجي مع الممثلين ـ المغنين في مختبر مسرح الأوبرا في البولشوي الذي كان يديره، بعيداً عن إنتاج العروض في فرقة مسرح الفن في موسكو.

وعندما نتفحص كتاباته في هذه المرحلة سنجد العديد من الإكتشافات التي توصل إليها، في مجال التمثيل: في تعميق عمل الممثل – المغني الأوبرالي على "التقنيات الداخلية والتقنيات الخارجية"، واكتشاف أهمية "الزمن" وا"لإيقاع" في الفعل وفي الحركة و"البلاستيكية" في التعبير البدني، وأهمية الجانب الموسيقي لصوت الممثل والكلام المنطوق والفعل التمثيلي. وقام في هذا المختبر (الذي سمي فيما بعد مسرح ستانسلافسكي) بتطبيق مفردات منهجه التمثيلي، من خلال التمارين العملية. وعمل في نفس الوقت، على وضع ميزانسين بعض المشاهد الأوبرالية، و استطاع أن يقوم بإخراج عمل أوبرالي "أيفيغين أونيغين"،من تأليف الموسيقار الروسي المعروف جاياكوفسكي.

ويصف أجواء ميزانسين العرض الأوبرالي قائلاً: "تفتح الستارة على صوت نغمات البيانو، ويجد المتفرج نفسه أمام شرفة على مسافة خطوتين منه. ويشعر بوجود الجدران الصلدة الحقيقية والملموسة، وبأقواسها التي تمثل بيت لارين". وكانت العناصر المعمارية (architectonic) والإضاءة والظل تمنح الإحساس بالحياة الحقيقية. والشمس أثناء غروبها. وجوقة من الفلاحين في العمق عائدون من عملهم. عجوزتان، لارين ونيايا، بصورتيهما السوداوية يتحدثان فيما بينها عن الماضي، تمنح المشهد جواً هادئ لذلك الريف الذي سيتبرعم فيه حب تاتيان و أونغين من أول نظرة".[33]

ويستطرد في شرحه لطريقة عمله في التعامل مع المغنيين – الممثلين، وبحثه معهم عن تجديد طريقة أداءهم وطريقة حركاتهم وإيماءاتهم المتوازية مع

"التقنيات الداخلية"، ومع "الإيقاع" و"الزمن والموسيقى" واللحن و"الكلام المنطوق والمغنى".

وقد استطاع، من خلال عمله لمدة أربع سنوات مع المغنيين – الممثلين في مسرح أوبرا البولشوي، أستطاع العثور على ما كان يبحث عنه، وعلى حد قوله: "لقد فهمت أنني قد وجدت في الغناء والموسيقى طريقاً للخروج من الحلقة المفرغة التي وجدت نفسي فيها أثناء بحثي". [34]

وقد أصبح إخراج أوبرا "أونغين" مثالاً يشار إليه، وبقيت العديد من عناصر الميزانسين الذي وضعه له مرجعية لكل من جاء من بعده لإخراج هذا العمل الفني، المتميز في تاريخ المسرح الروسي الحديث.

ومن جانب آخر، يمكن الإشارة، في خلاصة القول، إلى "ثلاثة أبعاد متوازية" تميزت بها طريقة عمل ستانسلافسكي في إخراج العرض المسرحي: بعد شمل على توسيع رقعة الخطوط المتعددة للأصوات (polyphony) (التنويع في تونات أصوات الممثلين وصوت الأشياء وأصوات الآلات الموسيقية في المشهد ومن خارجه، مع تنسيق توقيتاتها الزمنية).

و بعد ثاني شمل على توسيع مستويات (plain -level -) الفضاء المشهدي (توظيف كل مساحات وأبعاد الخشبة، وفضاءات الغرف وراء الكواليس، ونوافذ تجري خلفها بعض الأفعال، أو فضاء مرتفع لخشبة مسرح صغير في المشهد، أو مدرجات أو شرفة مرتفعة يطل منها الممثل. و خلق العلاقات بينها وبين أفعال الممثلين في المشهد. إضافة إلى التنويع في لعبة الإضاءة الكهربائية والشموع والفوانيس و وبكل تدرجات إنشداداتها.

و بعد ثالث توجه نحو تنظيم تعددية "إيماءات" (gestues) الممثلين (لكل ممثل على إنفراد أو في المجاميع) في "حركاتهم" في المشهد ( التي لم تكن فارغة

إطلاقاً، بل موجهة نحو شيء ما، للقيام بفعل حقيقي ما، ومرتبطة بحياة الشخصيات، وبشكل دقيق. ومن دون أن تكون تظاهراً، أو تفسيراً أو تعليقاً لما ينطق من كلام). [35]

وذلك يعني، بالرغم من أن ستانسلافسكي قد عمل في إخراج العرض المسرحي مستنداً على النص الأدبي الدرامي كمرجعية له ( لتحقيق محتواه أو فحواه)،لم يبقى محصوراً في حدود إشكالية "محتوى وشكل" النص الذي ينتمي إلى اللغة الأدبية، والذي كتب ضمن سياقات نظام شفروي للغة مكتوبة، كعلامات فكرية (للدال والمدلول) ضمن "المادة أدبية"، بل جعله أن يخضع "لتحولات" ضمن "مادة تعبيرية" أخرى (خارج سياق نظام شفرات اللغة المكتوبة) وضمن تصور لرؤية إخراجية خاصة، ليأخذ سياقات أخرى، ويتمقصل بموجب ثلاثة خطوط مختلفة ومتداخلة، تدخل ضمن "تحقيق العرض المسرحي":

خط الحكاية" للنص المكتوب (بتسلسل الفصول والمشاهد و ونسيج لأحداث التي وضعها المؤلف).

وخط ثاني يتبع طريقة تجسيد "الحوارات المنطوقة" التي لها شفراتها الخاصة: فهناك لغة مكتوبة تنتمي لثقافة الكتاب (ضمن السياقات العامة للعلامات (الدال والمدلول) التي تجري في تتتبع تسلسلها الزمني للكلام المكتوب، وهناك "لغة شفهية" ( ينطق بها الممثل في المشهد الملموس)) تتميز بنظام شفراتها الخاصة التي تدخل ضمن خصوصيات "الصوت الفيزيقي": تونات الصوت وإنشداداته، وقوته وسعة مساحاته، ومستويات ارتفاعه وانخفاضه، وسرعات حركة الجمل المنطوقة، والصمت، وكل ما يتخللها من تنويعات تعبيرية التي تحتل مكانتها في الحالة المسرحية المنجزة في المشهد.

وهناك خط ثالث ينتمي للحالات المسرحية المنجزة يجري حسب معاير نظام شفروي "خارج عن اللغة الأدبية" : وتشمل على الإيماءات والحركات الجسدية والأفعال البدنية، وتعبيرات الوجه، وتعبير الوضعيات والمواقف الجسدية. إضافة إلى ذلك، بطبيعة الحال، ، السينوغرافيا ، وتخطيط الإضاءة والأشياء والإكسسوارات التي تستخدم في المشهد

وهكذا يتم تحقيق العرض، من خلال خلق العلاقات والتفاعلات بين هذه الخطوط الثلاثة، ويقوم المخرج بصهر الإبداعات الجماعية (من ضمنها النص الأدبي) في رؤية واحدة، كما يمكن أن نرى ذلك في عمل ستانسلافسكي و عمل العديد من المخرجين، من بعده، منذ بداية القرن العشرين في أوروبا.

وفي الواقع يحتاج إلى دراسة وتفحص لمئات الصفحات التي وضعها ستانسلافسكي (في خمسة أجزاء) للكشف عن ملاحظاته وتخطيطاته لأعماله الإخراجية، والتعرف بدقة على خصوصية أسلوبه وجمالياته في الإخراج.

لقد ركزنا في دراستنا على بعض الجوانب من عمل ستانسلافسكي كمخرج، ولكن، لربما يستحق التوقف لدراسة العديد من مشاريعه الإخراجية وعمله البداغوجي مع الممثل: مثلما نجد ذلك في مشروع عمله على مسرحية "عطيل" في سنة 1930( الزاخر بالملاحظات الإخراجية) ومسرحية "طرطوق" ومسرحية "المفتش العام" في سنة 1937 – 1938، والتي تم نشرها في كتاب "عمل الممثل على الدور"، والذي ظهرت فيه معالم بحثه وتحولاته التجديدية في كيفية تعامل "المخرج " والممثل مع النص، وكيفية الإقتراب من نص المؤلف، وكيفية عمل الممثل على تجسيد الشخصية "في الدور" (في العرض المسرحي). ليكتشف، في نهاية المطاف، "طريقة" (ميثود) الأفعال البدنية التي نمت على مدى بحثه الذي لم ينضب، (مشخصاً 24 نقطة أو خطوة) ليساعد الممثل على

الإقتراب من الشخصية في الدور الذي يقوم به. منطلقاً في ذلك من الأفعال البدنية البسيطة (ومن سلسلة خط الأفعال المتصلة، التي يقوم بها الممثل في موقع الشخص الأول، أي هو الذي يقوم بالدخول أو الجلوس أو السير ... وليس شخص آخر في نص المؤلف) ليتوجه بالتدريج نحو الأفعال التي تقوم بها الشخصية في "الظروف المعطاة"، مع فسح المجال للإرتجالات (في الكلام الشخصي الذي ينطق به الممثل قبل أن يتوجه، بالتدريج، نحو كلام الشخصية في النص)[36].

و قد تجاوز (في السنين الأخيرة من حياته الزاخرة بالإبداع) الكثير من الأمور (من ضمنها، كذلك، ما يدعى قراءة الطاولة مباشرة لفهم النص) التي أراد البعض أن يرسم حولها صور (تصورات محنطة) و قوالب مريحة وأحادية الجانب، ليجعل منه تمثالاً متحفياً محنطا، ويا حسرتي – على حد قول الباحث – الشاعر الإيطالي ماريا انجلا رامبوليني "إن ذلك الذي كان يتصارع طوال حياته بالضد من القوالب، أصبح في يد المحللين أخس القوالب، ورمزاً للروتين. شخصية مصنوعة من البلاستيك، وفقيه مزعج. وقد سمح سرب مرتجل من التيولوجين (الفقهاء) لأنفسهم بالمناظرة حول قدسية "المنهج" وتحوير صيغ ستانسلافسكي حسب امتيازاتهم. و أصبح "المنهج، الذي كان يراد منه أن يكون حكاية ضد القوالب (الكليشهات)، أو ليكون، حسب قول ليونديوف "صندوقاً للطوارئ"، أصبح وكأنه خلاصة شفرات لا يمكن النظر فيها و لا تجاوزها، فرضت على جميع المسارح، و فرضت على الجميع، ومن لا يخضع لتلك القوانين، التي تلاعب بها وحرّف مسارها (وأفسدها) أولئك الفقهاء (اللاهوتين) المتربصين، سيكون مباشرة في موقع شك. ومن "لا يرضى" بالمنهج يستحق أن يحرق في المحرقة.[37]

ويراد من خلال ذلك إزالة كل الخيال والفنطازيا والمرح وحب "التجديد والبحث المتواصل" الذي تميز به ستانسلافسكي، من أجل تجاوز المعتاد والجمود والتوغل في فن مسرح حقيقي، رفيع أصيل وشعري.

# الفصل الثالث

# فن المخرج بين النظرية

# و التطبيق

# فضاء الإخراج المسرحي

عندما تتفحص بعض التخطيطات التي وضعها أدولف أبيا "لميزانسين" عرض أوبرا "خاتم نبيلونغو" التي نشرها كملحق في كتابه "الموسيقى والميزانسين" في سنة 1895 (باللغة الفرنسية)، وعندما نقرأ كتبه الأخرى مثل "ميزانسين الدراما "الفاغنرية"[1] في سنة 1889. وكتاب "العمل الفني الحي" في سنة 1920، وكتابات أخرى متناثرة، يمكن أن نستشف منها جوانب من مشروعه المسرحي (الأوتوبي) التجديدي، في مفهوم وتطبيقات الإخراج المسرحي، الذي تمخض من أعماله و موقفه وتفكيره النقدي حول طريقة "الميزانسين" التي كانت سائدة في زمنه.

إنطلق أبيا في طرح المبادئ التي استند عليها في مشروعه المسرحي من التمحيص والتدقيق بالدراما الفاغنرية. وبالرغم من الإحترام الكبير الذي كان يكنه لذلك الشكل الدرامي الجديد الذي ابتكره فاغنر، أي الدراما التي تشمل على الكلمة (الشعرية) والموسيقى والفعل الدرامي (Wort – Tondrama)، إلاَ أنه قد نظر للطريقة التي كانت تقدم بها عروض فاغنر في مدينة بايروث برؤية نقدية، وشخص فيها مكامن الخلل التي شابت طريقة التصور في الميزانسين القديم للعرض.

ومن المعروف أن أبيا قبل أن يهتم بالدراما الفاغنرية والتركيز على دراسة أبعادها (النظرية والتطبيقية)، درس الموسيقى في فينا وباريس ومدينة دريسدا في المانيا. ولم يكن في حينها يفكر بالمسرح. وقد شاهد أول عرض مسرحي وهو في العشرين من عمره، "لأن فكرة المسرح، أو حتى مفردة المسرح، كانت من الأمور المحرمة في داخل العائلة" الدينية الصارمة (من المذهب الكالفاني) التي

تربى فيها، كما يؤكد هو في قوله:"كانت أمي تربي أولادها من أجل السماء وليس من أجل الأرض. وكان المسرح بالنسبة لي مبعث إثارة لخيالي. ومن المعروف كم هو التأثير الذي يتركه سحر المسرح على الطفولة. إن إقصاء المسرح (يعني من فترة طفولته) دفعني بالضرورة إلى الإنجذاب من أكثر الأشكال إغراءً في تحقيقه".[2]

ولكنه عندما شاهد أول عرض في المسرح الكبير (في مدينة جنيف) لمسرحية فاوست (إخراج غوند Guond) بقي مندهشاً للطريقة التي تمت فيها تحقيق مشاهد ذلك العرض، والتي وصفها بكلماته على النحو التالي: "عندما فتحت الستارة بقيت مندهشاً لعدم مشاهدتي، أو من الأفضل القول، لعدم إحساسي بالتيلة المرسومة (أي المنظر المرسوم على القماش) سوى شيء مظهري؟ وترك في نفسي انطباعاً مماثلاً، رؤية المستوى المسطح لخشبة المسرح... عندها افترضت مع نفسي، لو كان هناك مستويات متعددة (يعني على الخشبة) سيعطي ذلك قيمة لأقدام الممثلين، وبالتالي – من الطبيعي- سيعطي قيمة لكل مواقفهم (يعني الجسدية). وكان ذلك إحساساً واضحاً بالنسبة لي، ولكنه كان لا يزال عبارة عن إحساس يشوبه الإبهام للحكم عليه. وقد خاب إحساسي أيضاً في مشاهدة العرض أثناء تركيزي على الشخصيات حصرياً. و بدى لي غريباً في عدم وضع كل حكاية (ثانوية ــ episodio) في محلها بأفضل طريقة. وكان ذلك هو إحساسي كما جربته في حينها، ولم يكن بالصيغة الحالية". [3]

ومن الواضح هنا، أن ابيا، ومنذ أولى مشاهداته للمسرح، وهو في ريعان شبابه، قد افترض" في رؤيته (النقدية للعرض) إمكانية تحويل سطح خشبة المسرح إلى مسطحات لمستويات متعددة قادرة على إعطاء قيمة لحركات الممثلين.

وذلك في الواقع، قد أصبح، فيما بعد، إحدى معطيات رؤيته في تحقيق ميزانسين العرض في أعماله المستقبلية.

وقد ظهر ذلك، وبشكل واضح ودقيق في تخطيطاته لأوبرا "خاتم تبيلونغو" ضمن تصوره الكامل لميزانسين العرض ( في سنة 1891) عندما كان في الثلاثين من عمره. وطرح ذلك في تخطيطاته كبديل عن الطريقة التي حقق بها فاغنر عرض هذه الأوبرا (في سنة 1876). وقد شاهد أبيا العديد من العروض التي قدمت حسب الطريقة التي تصورها ونفذها فاغنر، والتي بقيت تقدم كما هي، حتى بعد وفاته، في مدينة بايروث معقل الفاغنرية. ومن ضمن العروض التي شاهدها: "بارسفال" (سنة 1882) وعرض أوبرا "ترستانو" (سنة 1886) وأوبرا "معلمو الإنشاد" (سنة 1888) وكذلك عرض أوبرا "خاتم تبيلونغو" (في سنة 1891).

وشرع أبيا بكتابة دراسات حول الدراما الفاغنرية وطريقة عرضها، منتقداً فيها، وبشكل عام، الطريقة القديمة التي استخدم فيها التقاليد المألوفة في "فن الرسم"، وعدم التناسق بين "السينوغرافيا" وحركات الممثلين، وهيمنة الموسيقى على عناصر العرض كله. وطرح، وفي نفس الوقت، انطباعاته وتصوراته حول كيفية تحقيق الميزانسين الملائم لها، والطريقة المثلى التي يمكن أن يتم بها إخراج "الدراما الفاغنرية" (التي اعتبرها تجديداً في شكل الدراما). وهكذا فتح الطريق أمام مفهوم جديد لميزانسين (إخراج) العرض في المسرح الأوربي الحديث.

ويوضح أبيا في كتابه "ميزانسين الدراما الفاغنرية" أسباب رفضه "للتقاليد" التي تبنتها عروض فاغنر، و عدم اهتمامها بحضور الممثل (أو

المؤدي)، وتركيزها على "التفاصيل التي تدور في فراغ (حسب قوله) ومن دون معنى" وهيمنة الموسيقى على عناصر العرض.

وفي سنة 1891 وضع أبيا تخطيطات لمنظور ميزانسين جديد لأوبرا "خاتم تبيلونغو". ويذكر أنه قد ذهب إلى بيت أرملة فاغنر (كوزيما) من خلال مساعدة أحد أصدقاء المساهمين في تحقيق عروض فاغنر. وقدم لها تلك التخطيطات. وبينما كان يشرح لها طريقته الجديدة في وضع ميزانسين يلائم الدراما الفاغنرية، كما كان هو يتصور ذلك، وجد نفسه أمام غضب أرملة فاغنر، بسبب تشكيكه للطريقة التقليدية في عمل زوجها، وزجرته قائلة: "كفى ذلك- نحن هنا للحديث عن عبقرية فاغنر وليس للإستماع إلى ما تقوله أنت". ولم ينطق أبيا بكلمة واحدة، واحمرت وجنتاه، وأخذا أوراقه وخرج مطأطأ الرأس. [4]. ولكنه لم يتراجع ولم يتخلى عن مشروعه واستمر في عمله. ولم يتسنى له إخراج ذلك العمل إلا بعد أن بلغ الأربعين من عمره. وبدأ أولى خطواته في الإخراج في مسرح يستوعب أربعة مائة مقعد في باريس، منحته له الكونتيسه مارتينه دى بير (Martine de Bearan) ليعمل فيه ويطبق رؤيته كما يشاء، ومنحته مبلغاً من المال للعيش.

وأول عمل قدمه في مسرح الكونتيسه (الذي كان في بيتها) سنة 1903 كان عبارة عن لوحات من أعمال فاغنر وبالطريقة التي كان هو يتصورها. وقد شاهد العرض بعض الأعيان مثل الدوق هرمان كيسرلنغ (الذي كتب عن هذه التجربة صفحات مهمة) وبعض المحبين للتجديد في المسرح.

وفي الواقع، أن أبيا قد وضع تخطيطات كاملة على الورق، لميزانسين العديد من العروض المسرحية، وطرح معالم رؤيته الجديدة في كتابين " ميزانسين الدراما الفاغنرية وكتاب "الميزانسين والموسيقى"، وذلك قبل أن يبدأ بالعمل

على تطبيق تصوراته وأفكاره في عمل إخراجي. ولكنه أكد على أن تصوارته الفنية قد سبقت أفكاره التنظيرية، كما صرح بذلك قائلاً: "إن فترة إبداعي الفني سبقت تفكيري، ويبدو لي، بناءً على هذا الترتيب، أن كمال قيمة رؤيتي الفنية مضمونة في المشهد: رأيت ذلك أولاً – في داخلي طبعاً- و بكل سعة كاملة، ومن ثم، بعد ذلك فقط (وهذه هي النقطة الجوهرية) فكرت نظرياً حول القناعات والقيم التي رأيتها وبالطريقة التي تمت" [5].

ويظهر هنا، أن أبيا يريد التأكد على أن التطبيق في الفن المسرحي هو الذي يأتي أولاً ومن ثم يأتي التنظير. كما كان يؤكد على ذلك غوردن كريغ أيضاً.

ومن الواضح أنه قد طرح رؤيته الشعرية (poetica) الفنية الخاصة به، من خلال تشخيص بعض الإجراءات الجديدة، والإشارة إليها في تخطيطاته التي وضعها للميزانيسن كما كان يتصوره، وذلك ضمن نظام جمالي وأشكال منطقية و أسلوب متميز في المعالجة. وقد أصبح ما طرحه فعلاً، فيما بعد، إحدى المنطلقات التطبيقية في عمل المخرج كما نعرفه اليوم.

وكانت تلك هي بداية الإنتقاله من "الأسلوب الطبيعي" (المألوف في زمنه) في العرض المسرحي إلى خلق أساليب جديدة في فهم وممارسته طريقة الإخراج، للكشف عما هو جوهري في الحياة. وكان ذلك، في نفس الوقت، بداية للتفكير باستقلالية فن المسرح" عن "الأدب الدرامي" (النثري المألوف) وعن توظيف "فن الرسم" (المألوف) في المسرح في زمنه.

**الميزانسين**

لقد ركز أبيا كل جهده على تجديد الطريقة القديمة "لميزانسين" العرض المسرحي، سواءً تلك التي كانت سائدة في الأسلوب "الطبيعي" في عروض

الدوق ساكس ميننغر. " الذي كان- على حد قول أبيا- " يعتني بالمتاحف والبيوت والقصور من أجل تحقيق مشهدين أو ثلاثة مشاهد، وكانت الحصيلة مقرفة" [6] أو تلك التي كانت تستخدم في الأسلوب الثابت في تحقيق عروض فاغنر والتي كان يراد من خلالها جمع العناصر الفنية المختلفة، وبشكل ميكانيكي: وعلى حساب إقصاء "الوحدة العضوية" الحية للعرض، وعلى حساب إقصاء أهمية "حضور الممثل" وجعله أن يتحرك إمَا في داخل المشهد الثابت الذي يحاكي الواقع، أو أمام المشهد المرسوم على التيلة العمودية (من القماش).

وراح يبحث عملياً، عن ضرورة "خلق نظام مركب على خشبة المسرح كما يحدث في الطبيعة تماماً، ولكن ينبغي أن لا يكون نسخة من تلك الطبيعة".[7] منطلقاً في ذلك من البحث في ثنايا الشرائح العميقة للواقع وأعماق الحياة الإنسانية، بعيداً عن المحاكاة للسلوك اليومي المعتاد. مستنداً في رؤيته، على المبادئ الأساسية التي تتحكم بحركة الأجساد الإنسانية و الأشياء المدركة في الفضاء، وعلى الزمن الموسيقي، ليتجسد ذلك في التشكيلات الضوئية والمستويات المتعددة للمصطحات المدرجات الهندسية، العمودية والأفقية، الموزعة على المناطق المختلفة في المشهد، من أجل خلق صور حية، تظهر فيها العناصر الفنية التعبيرية الخاصة بفن المسرح.

ويظهر ذلك، في الواقع، في التفاصيل التي وضعها في تخطيطات ميزانسين عرض اوبرا "خاتم نبيلونغو"، التي طرحها في صفحات كتابه الصغير "ميزانسين الدراما الفاغنرية"( مايقارب أربعين صفحة) حول رؤيته لميزانسين ذلك العمل، والذي اعتبره من أهم الأعمال الدرامية التي كتبها فاغنر، والتي وجد فيه مساحة لتنمية وحدة العرض كما كان يتصورها.

ومن خلال دراسته للدراما الفاغنرية، كان مقتنعاً بوجود فضاء ما بين التعبير الموسيقي، من جانب، وتعبير حركات الممثلين، من جانب آخر. وهكذا ركز اهتمامه على إبراز الحالات الدرامية التي تعيشها شخصيات الدراما، ومن خلال تشخصيات دقيقة للدوافع الروحانية المحركة لها.

وقد كتب عن هذا العرض الناقد الدوق هرمان كيسرلنغ، وشخص في كتابته بعض الجوانب من الميزانسين، الذي خططه أبيا لمشهد الفريدو، متحدثاً عن تكوين المستويات المتعددة على خشبة المسرح، والمدرجات والسلالم الصاعدة من اليسار لحد المستوى العلوي على اليمين. وتكوين الخطوط العمودية لدرجات السلم المحورية النازلة، وبحركة تنتهي عند ستارة تغطي الجانب العلوي من خشبة المسرح، وضعت هي أيضا بخط مائل. وهناك عمودان بلون أحمر يسندان الحركة الصاعدة من المشهد.

و في بداية الفعل، يخترق الظلام أشعة حمراء نازلة من الأعلى نحو الفضاء السفلي في اليسار، ليقوم ذلك بخلق بعد فضائي يوحي بالكهف. أو فضاء كهفي تنبثق منه، بين حين وآخر، ضوء أحمر ( من خلال إنعكسات ضوئية ) يشبه تأثير الشعلة، ليكشف عن الرؤس السوداء لخدم أهريمان. وكان جسد نيميز وصورة منفريدو السوداء، يظهران، في بعض اللحظات، أثناء حركتهما، تحت ضوء عنيف وكأنه انعكاسات لشعلة نارية. ويصل أتسارن على المسطح العلوي على اليسار، يحيط به بريق ضوء فضي وكأنه صورة أتت من عالم ما ورائي. أمَا الجانب الأيسر في الأسفل، الذي يفصل المنطقة التي يوجد فيها منفردة عن النقطة التي يوجد فيها أستارن، يبقى في الظلام. وهكذا فصل أحدهما عن الآخر، ماعدا بعض اللحظات التي يتقاطع فيها ظليهما، ليقتربان بشكل غريب [8].

ومن خلال هذه الإشارات لمشاهد للعرض، تظهر أمامنا طريقة أبيا في الإبتعاد الكلي عن تلك السينوغرافيا للمنظور التشكيلي ثلاثي الأبعاد, والتركيز على سينوغرافيا تستند على الأشكال والمصطحات الهندسية المجردة والتكوينات الفضائية من خلال الإضاءة. ويظهر كذلك، العلاقة الوثيقة ما بين حضور الممثلين - الشخصيات وحركاتهم و المستويات المتعددة للمسطحات، والتضاد بين البقع الضوئية في برودة وحرارة شدة الإضاءة.

وتظهر، من خلال ذلك، القيمة الفنية لكل عنصر من العناصر الفنية التعبيرية في تفاعلها و"إنصهارها" في"الجو العام". ومن دون الفصل بين السينوغرافيا و الممثلين والمغزى المنبثق من التفاعل بينهما. وحقق أبيا بهذه الطريقة تجاوز كل القناعات السابقة للمنظور التشكيلي للرسم الذي يحاكي الواقع، و قام ببناء مشهد يستند على البلاستيكية و تداخل الضوء مع المسطحات، ومع أجساد وحركة الممثلين. ومن خلال هذه العلاقة الهارمونية الموحدة للعناصر الفنية التعبيرية، كان أبيا يصبو إلى إبراز مركزية وحدة الرؤية المتكاملة للفنان (المخرج)، إنطلاقا من تخطيط الميزانسين الذي وضعه في خطته الإخراجية للعرض. ولهذا يمكن القول ـ على حد تأكيد أبيا: "إن العمل الفني يحافظ على تكامله فقط في حالة ممارسة الفنان سيطرته على كل العناصر التعبيرية التي يتكون منها العمل. وعندما يتم تثبيت كل العناصر، بكميتها و نسب علاقاتها، يمكن تقديمها للجمهور من قبل أشخاص آخرين خارج الإستيعاب الأصلي لها، ولا علاقة لذلك بتحديد الوسائل التعبير التي يصبو إلى تشخصها، لأن تحديد هذه الوسائل عبارة عن عناصر مصطنعة (artifice)، التي يمكن للمؤلف نفسه أن يثبتها. وهؤلاء الآخرون هم أشبه بتيلة القماش بالنسبة للرسام أو الحروف المطبوعة بالنسبة للشاعر"[9]

وهنا تظهر إستقلالية "فن المسرح"، أو "فن الإخراج" عن الفنون الأخرى ( مثل فن الرسم) وعن النص الدرامي الأدبي، ولم يعد في كونه وسيلة لتحقيق نص الشاعر. ليكون فناً، من خلال تفعيل المبادئ التي يستند عليها، مثل بناءه التشكيلات البلاستيكية، و تفاعل مبادئ الزمن (الموسيقي)، وإيقاع حركة أجساد الممثلين في الفضاء، والأشياء المنصهرة في انشدادات و تدرجات الضوء المتحرك في فضاء المشهد.

وهكذا، أصبحت، بطبيعة الحال، السينوغرافيا و الإضاءة جزءً لا يتجزأ من حركة الممثلين ـــ الشخصيات، ضمن مخطط ورؤية ميزانسين العرض المسرحي.

وأصبح الإيقاع الموسيقي في الزمن ـ الفضاء المشهدي عنصراً أساسياً من رؤية تصور أبيا للميزانسين, وبناءً على ذلك وضع العديد من التخطيطات التي أطلق عليها تسمية " فضاءات إيقاعية " (spazi ritmici) التي نشرها في كتابه، ليس بقصد وضعها لميزانسين عرض محدد بل لطرح رؤيته عما هو جوهري في تخطيط المزانسين بشكل عام. وأعطى لهذه التخطيطات عناوين مثل:"نور القمر الساطع" أو "حالة مرح" أو "شلالات"، وهي تخطيطات تتميز ببساطة ونقاء الخطوط، مع بروز التضاد بين الظل والنور.

وفي توضيحه لميزانسين سيجفريد (في اوبرا خاتم نبيلونغو) وعلاقة الشخصية ـــ الممثل بالسينوغرافيا، يؤكد على أنه لا يريد خلق الوهم بوجد الغابة، بل الوهم لإنسان يتحرك في الغاية، و من خلال خلق "الجو العام". ولا وجود هنا لأي نوع آخر من الوهم.

و يتسائل، كيف يمكن إذن تقديم الغاية في المشهد؟ ويجيب من خلال شرحه لذلك قائلاً: "علينا أن ننطلق من النقطة التالية: هل يتعلق الأمر بغابة

تتحرك فيها الشخصيات أم بشخصيات تتحرك في الغابة؟ نحن هنا في المسرح لنرى شيئا ما - ذلك هو من الواضح - ولا يمكن التعبير عن ذلك من خلال الرسم، هذه هي نقطة الإنطلاق. وعندما يقوم فلان بهذا الشيء وفلان بذلك الشيء، أو يقول هذا الشيء أو ذلك الشيء، فهو يقوم ذلك في الغابة. ولكن عندما نقوم بتكون المشهد علينا أن لا نبحث عن مشاهدة الغابة، بل أن نتخيل تفاصيل أحداث تقع وتتوالى في هذه الغابة. إذن، أن معرفة الروحية والرؤية التي تلهم ذلك المشهد تقوم بتغيير الميزانسين أيضا.

ولا يمكن احتواء ذلك الجو العام من دون أن يكون هناك علاقة بالكائن الحي الذي يتحرك، ولا يمكن أن نبعد أنظارنا عنه، ينبغي أن تبقى نظراتنا موجهة نحو الشخصيات، لأن في حالة التفكير بالغابة سنراها كجو عام له خصوصيته، حول و فوق الممثلين. وسوف لن نراها عبارة عن لوحة، في أية لحظة كانت. وسوف لن تكون عبارة عن تنفيذ للرسم، بل ستكون دوماً عبارة عن حالة من الحركة. وهكذا ستكون الميزانسين عبارة عن لوحة في الزمن، بدلاً من أن تكون لوحة من الرسم المفروض، ولا ندري من فرضه وعلى من تم فرضه، ليتم بعد ذلك القيام، بطريقة ما، بمعالجات مسكينة مثلما نعرفها جيداً. [10]

## هارمونية الإضاءة

" إن الإضاءة بالنسبة للفضاء هي مثل الأصوات بالنسبة للزمن، إنها التعبير الكامل للحياة". [11]

مما لا شك فيه أن الإضاءة هي إحدى العناصر الأساسية في رؤية أبيا الفنية، ليس لأنها تقوم بخلق "الجو العام" في المشهد، بل لأنها تشترك في خلق

التشكيلات البلاستيكية المتفاعلة مع مسطحات اليسنوغرافيا، وفي تفاعلها مع حركات الممثلين ( الجماعية والفردية) .

وقد انتقد أبيا، في بداية الأمر، طريقة استخدام الإضاءة التي كانت سائدة في المسرح في زمنه، والتي كانت تستند، بالدرجة الأولى، على إضاءة المشهد من مقدمة المسرح، أو من أجهزة موجهة من بين الكواليس لإضاءة اللوحات المرسومة (العمودية) في المشهد، أو إضاءة المناظر المجسمة من الأمام أو من تحت.

وهكذا طرح أبيا إضاءة بديلة، قادرة على أن تكون أحد العناصر التعبيرية في الخلق الإبداعي ( وليس مجرد لإضاءة المشاهد المرسومة أو المجسمة كما كان سائداً). وذلك من خلال خلق تناغم وتناسق ما بين الإضاءة الكهربائية و الشعلات الغازية، من جانب، و بين الإضاءة المنتشرة في فضاء المشهد والإضاءة المركزة على بقع في فضاء المشهد، من جانب آخر. وكان يدعو ذلك "الإضاءة النشطة" (الفاعلة)، من أجل خلق "الجو العام" و "التعبير عن الحالات" التي تعيشها الشخصيات.

وكانت الإضاءة المنتشرة بحد ذاتها بسيطة، لوضوح الرؤية. أما "الإضاءة النشطة"، مثل أشعة القمر أو الشعلة أو الحزم الضوئية النازلة من أعلى المشهد، كانت تساهم في خلق حالات من العالم الماورائي (الروحاني). وكان هناك إمكانية لخلق سلسلة من التركيبات اللامتناهية من خلال التدرجات في شدة الضوء، وخلق التضادات ما بين الظلام والنور(chiaroscuro)، وتفاعل ذلك مع المسطحات الهندسية بخطوطها العمودية والأفقية.

ويظهر، حسب تخطيطات الميزانسين والتوضيحات التفصيلية التي نشرها أبيا في كتابه " الميزانسين الدراما الفاغنرية"، أنه قد استخدم "الزجاج الملون" (الذي يوضع أمام بؤرة البرجكتور ــ الكاشف) مثل الأحمر والأصفر والأزرق،

لمزج ذلك مع الإضاءة "الفضية الساطعة"، ومع الشعلات، لخلق التضاد بين تدرجات الألوان الحارة (الغامقة) والألوان الباردة (الفاتحة). إضافة إلى استخدام قاطع غامق يوضع أمام بؤرة الكاشف الضوئي، ليغطي جزءً من أشعة الضوء، وتوجيه الجزء الآخر منها نحو شيء ما.

و كانت حركات الممثلين في المشهد، بجانب التشكيلات والتركيبات الضوئية وتنوعاتها، تساهم في خلق تركيبات أخرى، نسبة إلى الحركات في قربها من منابع الضوء أو في بعدها عنها.

وقد أكد أبيا، " إن الإضاءة بحد ذاتها هي عنصر تأثير لا حدود له، وفي حالة تحررها تصبح، بالنسبة لنا، أشبه بلوحة خلط الألوان (التي يمسكها الرسام بيده) بالنسبة للرسام. فهو يستطيع أن يخلط كل الألوان الممكنة. أما نحن نستطيع، من جانبنا،أن نحصل على تنوعات لا متناهية، وذلك من خلال إنعكاسات الضوء الكاشف للإضاءة البسيطة أو المركبة، المنتشرة والمتحركة، أو من خلال تغطية جزء من مصدر بؤرة الأشعة، ومن خلال مختلف التدرجات الشفافة التي لا حصر لها. وهكذا يمكن للإضائة، كوسيلة، أن تمنحنا الإضاءة، بطريقة ما، إمكانية إستخراج وتحرير جانباً كبيراً من الألوان والأشكال التي كان الرسم يثبتها على قماش اللوحة (التيلة)، والتي نستطيع نحن أن ننشرها بشكل حيوي في الفضاء. وعندها سوف لن يمر الممثل أمام الظلال والضوء المرسوم، بل ينغمس في الجو المخصص له، وسيدرك الفنانين، وببساطة، أهمية مثل هذا التجديد." [12]

ومن الواضح هنا الفرق الكبير، بين توظيف اللوحة المرسومة، أو تصميم المجسمات في المشهد، (كما كان مألوفاً لخلق ما يدعى "بالديكور" الذي يحاكي الواقع) و بين توظيف الإضاءة في تحقيق "تشكيلات بلاستيكية" (في التفاعل مع

السينوغرافية الهندسية) و "خلق الجو العام": وذلك من خلال العلاقة مع الحالات التي تعيشها الشخصيات، وحركاتها وردود أفعالها في المشهد.

و بذلك لم يعد، في عمل أبيا لميزانسين عروضه، فصلاً بين السينوغرافيا (كعنصر وسيط) وبين تدرجات وتشكيلات الإضاءة و حركة الممثلين – الشخصيات. وأصبحت الإضاءة، في إمكانياتها التشكيلية، عنصراً مناهضاً للرسم، لأن الرسم، في ثباته في المشهد، يشكل عائقاً في التعبير عما هو حي ومتحرك في المشهد. "ومن غير المجدي – حسب قول أبيا- أن نبرهن على أن العنصر المهم، ما عدا الممثل الذي يأتي في المرتبة الأولى، هو عنصر الإضاءة. وما هي الوسيلة التي تقبع تحت الظروف الأكثر صلابة؟ هي وسيلة الرسم، من دون شك. ويحد التكوين السينوغرافي من وجوده بشكل كبير. و يصبو التوظيف النشط للإضاءة إلى إقصاءه كلياً. ويمكن للإضاءة أن تهيمن إن لم يقم خصمها، أي الرسم، بتزييف وظيفتها.

وتساهم السينوغرافيا بوجود مصير كلاهما: إما أن تكون محدودة، بسبب الأهمية التي يضطلع بها الرسم، أو أن تكون متنامية جراء الأهمية التي تضطلع بها الإضاءة." [13].

ومن الواضح هنا رفض أبيا لخضوع المشهد للرسم (أو الديكور)، وإعطاء الأولوية والأهمية للإضاءة وتفاعلها مع السينوغرافيا، كما كان يدعو لذلك، وفي نفس الفترة، غوردن كريغ: من أجل إستقلالية "فن المسرح"، و "فن الإخراج" عن "فن الرسم" و"تفسيرات الأدب" في وضع ميزانسين العرض المسرحي.

وقد ركز أبيا على ضرورة أن يكون العرض المسرحي متماسكاً بشكل عضوي (وحي) ومتناسقاً في وحدة صهر عناصره الفنية، من دون خضوعه

لعناصر خارجية عن فن المسرح: مثل استخدام الرسم – مع الكلمة- كوسيلة في خدمة تفسير علامات الخطاب الفكري فحسب. وما يمنح الوحدة والتناسق للعرض هو: "الإضاءة" و "الموسيقى". كعنصرين يساهمان في تنظيم وتفعيل ما يجري في المشهد من حالات فنية تعبيرية.

ويظهر ذلك، وبوضوح، في التفاصيل التي وضعها أبيا في تخطيط وتحليل ميزانسين الفصل الثاني من عرض "تربيستان وايزولدة"، والذي أصبح من الأمثلة التي تذكر لعكس جوانب من رؤيته وطريقته في التعامل مع الميزانسين "لإخراج" العرض المسرحي.

وتجدر الإشارة هنا إلى بعض ما جاء في ذلك التحليل المفصل:" عند دخول ايزولدة في المشهد نرى شيئين فقط: عدم وجود تريستان والشعلة (التي بقيت مشتعلة من الفعل الأول) لتعليل غيابه. ويظهر ضوء الليل الصيفي الباهت مخترقاً الشجرة الكبيرة التي فقدت مغزاها في نظر ايزولدة، ولم يعد المنظور الضوئي الساطع في عينها سوى عبارة عن فضاء قاسي يشير للفراق بينها وبين تريستان . ومع ذلك، وبالرغم حالة نفاذ صبرها، تبقى شعلة النار تحترق في أعماق نفسها لتحول كل قوى الطبيعة إلى كونشيرتو رائعة، وتبقى الشعلة وحدها كما هي من دون شك: كإشارة مناسبة لتستدعي سبب ابتعاد حبيبها. تطفئ ايزولدة الشعلة لتتغلب على ذلك العائق وتزيل الفضاء (الفراغ) المعادي لها، وتوقف الزمن، وننده‍ش معها من الإحتضار البطيء لهذين العدوين لها.

وفي النهاية كل شيء قد انتهى. ولم يعد هناك لا الزمن ولا الفضاء ولا الطبيعة ولا الشعلة التي كانت تهدد بوجودها ، لقد زال كل شيء، ولم يعد هناك شيء، وها هو تريستان بين ذراعيها. إذن، إن الزمن الذي لم يعد له وجود،

بالنسبة لنا نحن المتفرجين، يحتفظ بمدة زمنية مصطنعة ـــ الموسيقى – ولكن، ماذا عن الفضاء؟ ماذا يصبح بالنسبة لنا نحن الذين لم نشرب جرعة الموت؟

كيف يمكن أن نرى تحولات حالة البطلين من دون أن نراهما؟

كيف يمكن للمخرج أن يجعل المتفرج، بطريقة ما، أن لا يفكر أثناء الأداء في المشهد بل أن يشترك معه ومن دون تحفظ؟

إن التحليل السابق الذي قمت به ـ يؤكد أبيا ـــ لربما يعفيني من تبرير كل نقاط المشروع الآتي.

عند رفع الستارة هناك شعلة تسطع بنورها في وسط المشهد. وفضاء المشهد مضاء، بقدر ضعفه، بضوء منتشر يكفي لرؤية الشخصيات بوضوح قاطع، ومن دون أن يزيل ذلك الضياء القوي للشعلة، وبالدرجة الأولى، من دون تحجم ذلك الظلال الذي يمكن أن ينتج عنها.

ويمكن بالكاد أن ندرك حسياً الأشكال التي تحدد وتحد هذا الفضاء. ويعطي نوعية الضوء إحساساً بالفضاء المفتوح تحت السماء. خط أو خطان من الضوء المرئي قليلاً في المشهد، يشير إلى الأشجار. وتتعود العيون بالتدريج على مشاهدة هذا العرض. لحد أن نصل إلى التميز، بما فيه الكفاية، لرؤية بناية يمكن الدخول منها إلى شرفة.

وعلى مدى كل المشهد الأول يبقى الممثلون (ايزولدة وبرتكانية) على الشرفة، وهناك فضاء ينزل بينهم وبين سطح الطابق العلوي الأول، يوحي إلى نوع من الإنحدار لأرضية، لا يمكن تحديد طبيعته. وفي اللحظة التي تطفئ فيها ايزولدة الشعلة، يسود ضوء شاهب لتضاد ما بين الظلال والضوء تفقد العين قدرتها في الإنجذاب من أي خط أو أي شيء آخر. وعندما تلتقي ايزولدة

بتريستان تنغمر في ظلام دامس للتأكيد على صلة الإنطباع العميق للغموض الذي كان يـوحي في المنتصف الأيسر من المشهد.

(....) وفي النهاية، تصل موجـة الـشبوت العـاطفي ذروة نموهـا، وتكـبر وتهـدد بقوتهـا في إبطال مفعول كل العرض، وفي تلك اللحظة يضاء فجأة عمق المشهد، عـلى جهـة اليـسار، بـضوء شاحب ، ويهجم الملك ورجاله فجأة. وتـزداد شـدة الـضوء تـدريجياً، ضـوء بـارد مـن دون لـون. وعندها تبدأ العين برؤية و إدراك وجـود العنـاصر المـشهدية، ورؤيـة العنـاصر التـشكيلية التـي تفصح عن علاقتها، وفي اللحظة التي يقوم بها ترسنيا بكل قوة، استفزاز ميلوت الـذي خانـه مـع الملك".[14].

ويمكن من خلال تفحص التحليلات والتخطيطات التي تركهـا أبيـا في كتبـه، أن نستـشف وبوضوح، التفاعل المتناسق مـا بـين الإضـاءة والممثلـين والـسينوغرافيا، وخلـق الأجـواء، والتعبـير بـشكل فنـي عـن الحـالات العميقـة الروحانيـة: التـي تظهـر مـن خـلال علاقتهـا مـع مـا تـراه الشخصيات، وما تجعلنا أن نراه نحن أيضاً. وذلك هـو نـوع مـن الـربط مـا بـين الرؤيـة الذاتيـة (للشخصيات) والرؤية الموضوعية للإخراج. أي أن الجمهور لا يرى الشخصيات في المشهد بل يرى ما يجري في المشهد كما تراه عيون أبطال المسرحية. وهكذا لم يلجأ إلى مبدأ تصوير المشهد الـذي يحاكي "الواقع الموضوعي"، بل إلى مبدأ تجسيد "الواقع العميـق" (المـبطن) كـما يظهـر في عيـون الشخصيات.

وقد أشار الناقد الـدوق هرمـان كيـسرلنغ، في كتابتـه حـول اوبـرا مانفريـد والتـي شاهدها في باريس سنة 1903، أشار إلى العديد من الجوانب التعبيرية التـي اسـتطاع أن تحققهـا أبيـا في إخـراج عرضـه، ومـن خـلال توظيـف الإضـاءة التـي تقـوم بالتنـسيق (الهـارموني) بـين مختلـف العنـاصر المـساهمة في تكـوين العـرض. ويظهـر في

العرض، حسب قول الناقد كيسرلنغ، "خشبة مسرح مركبة من مسطحات عديدة أفقية تصعد عمودياً نحو مستويات مختلفة سلالم ملتوية، يستندها من الطرفين عمودين بلون أحمر قاني(...) وفي بداية الفعل ينزل شعاع أحمر من الأعلى، يخترق الظلام متوجهاً" نحو الجانب السفلي على اليسار ليخلق بعداً فضائياً أشبه بالكهف (فضاء كهفي)، ينبثق منه، بين حين وآخر، إنعكاسات ضوء أحمر شبيه بضوء الشعلة ليكشف عن رؤوس خدم أهرامان، وعن جسد ئيمنزي، وصورة مانفريد السوداء التي كانت تضاء بشكل متقطع أثناء حركاته. بينما تظهر شخصية استاريت على المسطح العلوي يلتف حولها ضوء فضي ساطع ليجعل صورتها كأنها آتية من عالم ما ورائي . أما في المنطقة السفلى على يسار الخشبة، وتحت النقطة التي يوجد فوقها استاريت، يسود الظلام. وهكذا تم خلق الإنفصال ما بينهما، ماعدا في بعض اللحظات التي كان يتقاطع فيها ظليهما، ليتقاربان بصورة متاشبكة بغرابتها" [15].

وبهذه الطريقة استطاع أبيا أن يتجاوز حدود الميزانسين التقليدي القديم، وأن يفتح الطريق أمام رؤية جديدة في عمل و"فن المخرج" من خلال التعامل مع مختلف العناصر المكونة للعرض المسرحي.

**حضور الممثل في المشهد**

يمكن القول، عندما كان أبيا يضع خطته الإخراجية لعروضه المسرحية، لم يكن يفكر بالمشاهد التي تحتوي الشخصيات أو الأشياء والإضاءة، بل بالعكس كان يتصور "البواعث المحركة" لما يجري في المشهد، و"العلاقات بين الشخصيات" و"الجو العام" ومختلف "العناصر الأخرى"، التي يتم من خلال خلق التشكيلات الفضائية في المشهد، أي بمعنى، أنه لا ينطلق مثلاً، من "تكوين

غابة" في المشهد، بل ينطلق من الحالات الدرامية وما يجري في المشهد من أحداث، ومن "التطبيقات التركيبية" (Praticabilità) كما يدعوها، أي من الصيغ التوافقية في تركيب العرض. ولكن ما يحدد وما يملي هذه "التركيبات التطبيقية" هو الممثل وكل ما يحتاجه في دوره، لأن ما يحدد الميزانسين لا يمكن أن يتم من دون أن يمر بعمل الممثل.

ويؤكد أبيا، في حديثه عن الميزانسين سيموفريدو، قائلاً: " نحن ننطلق من الممثل: نريد أن نعطي قيمة لتمثيل الممثلين، قيمة فنية. ونحن مستعدون أن نضحي بكل شيء من أجله." [16] ويشير هنا، بطبيعة الحال، إلى الممثل – الشخصية في المشهد، الذي ينبغي التركيز على حركاته وأفعاله، وليس على خلق الوهم في المشهد، ويواصل كلامه قائلاً:" أكرر القول، لا نريد أن نخلق الوهم بوجود الغابة، بل الوهم في خلق الجو العام في الغابة. والواقع هنا هو الإنسان، ولا يوجد بجانب ذلك أي نوع آخر من الوهم. كل ما يلمسه الإنسان ينبغي أن يكون موجهاً نحوه، وكل ما يجري من حوله هو من أجل خلق الجو العام (atmosphere) [17]".

ولكنه، في الواقع، عندما بدأ العمل على ميزانسين الدراما الفاغنرية، كان في حيرة من أمره، وكان يتسائل أي من العنصرين ينبغي التضحية به "الموسيقى" أم "الممثل". وقد اختار التركيز على الممثل والتمثيل بدلاً من هيمنة الموسيقى، لأنه كان مقتنعاً بوجد صراع في الدراما الفاغنرية ما بين "التعبير الموسيقي" و"التعبير الحركي لمن يؤدي في المشهد. وتحدث عن ذلك في مقدمة كتابه "الموسيقى والميزانسين"، في النسخة التي وضعها للطبع باللغة الإنجليزية، قائلاً: "وفي كل خطوة كان يخطوها مؤلف الكتاب في دراسته، كانت تظهر تدريجياً مسألة التناقضات التي كانت تحملها الدراما الفاغنرية في ذاتها،

وكانت تفرض نفسها، و لا يمكن حصرها. و كانت تظهر في العرض من خلال تسوية مستمرة ما بين الموسيقى والممثل ما بين فن الأصوات والإيقاعات، ما بين الفن البلاستيكي والإيماءة الدرامية، وأي محاولة كانت لوضع ميزانين اعتيادية للدراما، مهما كانت، لم يكن بمستطاعها سوى أن تستند على نوع من التسوية، والتي كان ينبغي، في كل الأحوال، أن يتم تجاوزها، من أجل بلوغ الحقيقة الجمالية. وكلما كان يحاول أن يخفف من هذه التسوية كلما كانت المسألة الرئيسة تفرض نفسها أمامه: ما بين الموسيقى والممثل، أي العنصرين ينبغي التضحية به؟" [18]

وكان يعني بهذه التسوية "هيمنة الموسيقى" وعدم إبراز دور الممثل ومهاراته الفنية. وفي الواقع، عندما عمل أبيا على تحقيق ميزانين أولى عروضه، لجأ إلى اختيار المغنين وبعض الراقصين، خصوصاً في عرض اوبرا كارمن في سنة 1903، ولكنه ركز على الأداء التمثيلي في المشهد. ويذكر أنه اعتمد على ممثل معروف "إدوار دي ماكس" في تمثيل شخصية منفرديري. ولكنه بقي يبحث عن الممثل المثالي، المناسب، كما كان يتصوره، لتحقيق رؤيته الفنية في المسرح.

وقد وجد العنصر المناسب للأداء المشهدي بعد أن التقى (سنة 1906 في جنيف) مع جاك دالكورزيه (Jaques Dalcoreze) مؤسس مدرسة الجمناستك الإيقاعي (Ritmica) الذي قام بصياغة طريقة جديدة في تقنيات التعبير الجسدي. وعمل معه على إخراج العديد من العروض.

و يتحدث أبيا عن علاقته مع دالكورزيه قائلاً: " دعاني دالكورزية في ربيع سنة 1909 للحضور إلى مشاهدة عرض قام بتحضيره بكل عناية، مستخدماً فيه قطعة موسيقية غير معروفة، وصمم له الأزياء والإضاءة الملونة... وقد خرجت من ذلك العرض وأنا حزين، وذلك هو ما دفعني إلى أخذ الورقة

والقلم وقمت بكل حرارة بوضع بعض التخطيطات، وفي كل يوم تخطيطين أو ثلاثة تخطيطات، خصصتها للنمو الإيقاعي. وعندما أكملت ما يقارب عشرين تخطيطاً، أرسلتها لدالكورزية مرفقة برسالة قلت له فيها، أن النمو الإيقاعي الذي قام بها تلاميذك على المستوى المسطح، يعطي انطباعاً وكأن متسلق جبال الألب، يتسلق جبل سرفيفو على نحت بارز على سطح الأرض...! وعندما شاهد تخطيطاتي كان حماسه كبيراً، و أقنعني بنجاعة ذلك بالنسبة لي وبالنسبة له". [19].

وفي رسالة كتبها دالكورزيه من موسكو، وبعثها إلى أبيا، بعد أن شاهد عرض مسرحية هاملت في سنة 1912، من إخراج مشترك بين غوردن كريغ وسانسلافسكي و سولير، قال فيها: "لقد شاهدت لتوي مسرحية هاملت في مسرح ستانسلافسكي، التي وضع ديكورها كريغ، ذلك الإنجليزي الذي يزعم أنه حقق إنتفاضة في تغير السينوغرافيا في المسرح. شاهدت فيه أشياء جميلة، كلها كانت مستنسخة منكم. ولا زال لعاب الغضب في فمي". ويظهر فعلاً أن هناك تقارباً كبيراً بين رؤية أبيا وكريغ. لكنه. وقد كتب كريغ في مذكراته سنة 1911، قائلاً: "ينبغي أن التقي مع أبيا، لأن هناك صلة وثيقة بين عملي وعمله". (20) وقد التقى به في سنة 1914 وتمت بينهما حوارات جدية كشفت عن تقارب الرؤى في طرهم لتجديد لغة فن المسرح.

و من جانب آخر، تركت "الجمناستك الإيقاعية" التي ابتدعها دالكورزية أثرها الكبير على رؤية أبيا، وقد دفعه ذلك الى وضع العديد من التخطيطات التي أطلق عليها تسمية "فضاءات إيقاعية"(كما أشرنا إليها). وعمل مع ديلكورزيه (في سنة 1912) على تحقيق عرض "نزول أرفيوس واريرودیس للعالم السفلي" وعرض "اوبرا" من تأليف الموسيقار كلوك. و عمل كذلك (سنة 1920) على وضع ميزانسين باليه- بانتومايم "الأنا والنرجسية"، الذي كان من تأليف

دالكورزية نفسه. وقد ركز أبيا في هذا العمل على حركات الممثلين وكأنها عبارة عن خيال هياكل (سلويت) تتحرك على شاشة كبيرة، واستخدم فيها الإضاءة الكهربائية والشعلات الغازية لخلق التناسق في حركات الأجساد المتحركة في الفضاء، بعيداً عن أي نوع من الرتوش والمحاكاة للواقع.

وقد كتب أبيا مقالة تحت عنوان "الجمناستك الإيقاعي والمسرح"، وتحدث فيها عن المنطلق التربوي والجمالي لهذه الطريقة الجديدة التي إبتدعها ديلكورزيه، واعتبرها أساساً لمسرح المستقبل الذي كان يتنبأ به، وأكد فيها قائلاً: "من الواضح، قبل كل شيء، أن الإيقاع الجسدي له أهمية كبيرة لتربية الممثل على الإحساس الموسيقي، ومن ثم، يعطي ذلك تناسقاً (هارموني) طبيعياً للجسد، ويظهر ذلك في لياقة و نقاء الحركات، ويحمل ذلك بحد ذاته إلى الإعتدال الضروري، الذي يبدو أنه من الشروط الأولية في كل أسلوب.

إن مدرسة الحركة الإيقاعية تمنح الممثل الإحساس بالفضاء الذي يتحرك فيه. وعلى الممثل أن يشعر بعدم العدالة التي تمارس بحقه في الوقت الحاضر، من خلال وضع العنصر البلاستيكي الحي في وسط رسومات لطبيعة جامدة رسمت على قماش (تيلة) عمودي.

وسيطالب الممثل بحقوقه وسيساهم، وبكل وعي وبشكل إيجابي، في تجديد الشكل الدرامي والمشهد. ولكن على المؤلفين، وعلى الشاعر الموسيقي، الذين إستوعبوا القيمة الإيقاعية، عليهم أن يبحثوا عن الجسد الإنساني الذي تم تجاهله لقرون عديدة. لقد ضاعت نقطة التلاحم بين الجسد والروح، ذلك التلاحم الذي هو وحده القادر على منح ذلك التناسق." [21]

إن الحركة الإيقاعية التي يتحدث عنها أبيا، في الواقع، هي ليست تلك الحركة اليومية المعتادة بل تلك التي تستجيب للموسيقى و"المدة الزمنية"

(durata ) المرتبطة بالحركة الداخلية للروح،: أي الحركة المنبثقة من الموسيقى، "الموسيقى التي تخلق العلاقة بين العالم الداخلي للإنسان (بشموليته وليس بحصره بالشخص) مع ما هو علوي (trascendentale) ميتافيزيقي. ولا تقتصر الحركة الإيقاعية على حركات الممثل فقط، بل تشمل كل عناصر العرض الأخرى في المشهد الحي".

وقد جاء بحث وعمل أبيا متقارباً مع ما كان يبحث عنه غوردن كريغ في تنظيراته وعمله، أو ما كنت تعمل بموجبه إزادورا دنكان في الرقص الحر. ويبدو أن أبيا، حسب قوله في مقدمة كتابه "الموسيقى والميزاسين"(في النسخة المترجمة إلى الإنجليزية سنة 1918) أنه :"كان يفكر منذ سنة 1895 بعمل الممثل"، وقد حدس بضرورة اكتشاف ما يشبه الجمناستيك الإيقاعي، ليكون ذلك وسيطاً بين الممثل والموسيقى. [22]

ولم يكن ذلك عبارة عن تصريح أو توضيح حول اختياره لأسلوب مسرحي معين (واقعي أو رمزي)، بل كان ذلك عبارة عن انتقاله من المفاهيم والتطبيقات القديمة في المسرح، الى رؤية "فن المسرح": كشيء عضوي (organic) وكلغة مستقلة، يتجسد فيه الفضاء المشحون بالطاقة التي تأتي من مختلف العناصر، لتخترق بنية العرض على خشبة المسرح. خلق العرض ك"وحدة عضوية" تربط فيه الحركة الإيقاعية بين مختلف العناصر التي تنصهر. وتقوم حركة الممثل في ذلك، كأحد العناصر المهمة، في خلق التناسق (الهارموني) بين الموسيقى والإضاءة والسنوغرافيا.

ولم يكن ذلك، بطبيعة الحال، عبارة عن تغيير في شكل الميزانسين أو في الأسلوب، بل كان تغييراً في توظيف المبادئ التي تتحكم بالحركة، وتغييراً في

رؤية التعامل مع عنصر الزمن والفضاء والحركة والعلاقات الإنشادية، والنسب وردود الأفعال في المشهد المسرحي، المستقل عن الحياة اليومية المعتادة.

ولهذا كان يرى أبيا، في أعماله التطبيقية وفي رؤيته التنظيرية (الأوتوبية) ضرورة أن يتم تغيير وتجديد طريقة التعامل مع كل العناصر المساهمة في تكوين العرض المسرحي، سواءً بما يتعلق الميزانسين، أو عمل الممثل المبدع في أداه التمثيلي، أو في الدراما( التي كان يقصد بها، بطبيعة الحال، الدراما الموسيقية) دراما الشاعر – الموسيقي. وكذلك تغير ما يتعلق بالرؤية الجديدة للإخراج. وقد أكد في كتاباته في سنة 1911 قائلاً: "إن إيقاض الإيقاع فينا يشير إلى نهاية جانب كبير من الفن المعاصر، وبشكل خاص ما يتعلق بالميزانسين" [(22)].

## دراما الشاعر - الموسيقي

من المعروف أن أبيا قد ركز في بداية عمله الفني على الدراما الفاغنرية التي وجد فيها المرجعية الملائمة لتحقيق رؤيته الإخراجية، أي وجد فيها "عنصر الموسيقي" الذي لم يجده في الدراما الكلامية (كما كان يدعو النص الدرامي المألوف، أو لنقل تلك الدراما البرجوازية المحصورة في عكس الواقع البرجوازي بين جدران الغرف المغلقة). "وما يميز الدراما الفاغنرية – على حد قول أبيا – عن الدراما الكلامية هو توظيف الموسيقى. ولا تقتصر الموسيقى هنا على منح العنصر التعبيري للدراما فقط، بل تقوم بتثبيت المدة الزمنية (durata) وبشكل صارم.

ولهذا يمكن التأكد على أن الموسيقى، من حيث منظور العرض المسرحي، هي الزمن، ولا أعني بذلك المدة الزمنية للزمن الذي يمر (durata del tempo) بل الزمن (يعني كمبدأ أساسي للحركة). إذن، تعطي الموسيقى الأبعاد: أي أنها

تعطي، بالدرجة الأولى، التناسب الكوريوغرافي وحركة المجاميع في حالة تتبعها، وتعطي التناسب للحركات الفردية أيضاً. وفي نهاية المطاف، وكحصيلة لذلك، تعطي التناسب للمشهد الثابت.

أما في الدراما الكلامية، فالحياة هي التي تعطي نموذج المدة الزمنية والزمن للممثلين. ولا يستطيع المؤلف أن يثبت فيها المدة الزمنية للكلمة، حتى و إن كان بمقدوره أن يفرض أقل التحديدات نسبة إلى مدة طول العرض. ولا يستطيع الفعل فيها أن يعطي الدقة المطلوبة لنمو التحولات ولا الدقة المطلوبة للنسب في المشهد.

أما في دراما الشاعر تكون المدة الزمنية مثبتة بشكل صارم، وذلك من خلال الموسيقى التي تقوم بتغير النسب التي تمنحها الحياة" [(23)].

وذلك هو فعلاً ما كان يفكر به أبيا حول "الدراما الموسيقية" في مسرح المستقبل، التي كان ينادي بها. وبما أنه لم يجد تلك الدراما التي كان ينشدها، أي دراما "الشاعر- الموسيقي" ،الذي يأخذ على عاتقه تنسيق كل العناصر (الشعر، الغناء، الموسيقى والفعل الدرامي) وتثبيت النسب والمدة الزمنية (durata) المتعلقة بالميزانسين في نصه ضمنياً. لهذا لجأ إلى الدراما الفاغنرية.

أو لجأ، لكي يقوم بتحقيق أعماله الإخراجية، إلى اختيار نصوص من "الدراما الشعرية"، مثل دراما "منفريد" للشاعر الإنجليزي بايرون (وهي عبارة عن قصيدة شعرية حوارية من ثلاثة فصول – على حد قول المؤلف- التي كتبها بالشعر الحر)، وأخذ منها الجزء الذي وضع له الموسيقار شومان خلفية موسيقية تصاحب الحوار- الشعر. أو اختيار نص للشاعر المؤلف الدرامي البلجيكي موريس ميترنلك (أحد المؤلفين المؤسسين للرمزية في الدراما المسرحية).

أو قام بوضع ميزانسين "أوبرا كارمن" لجورج بيزيه. وقد كتب الناقد الدوق هرمان كيسرلنغ عن هذا العرض الأخير، مشخصاً فيه طريقة تعامل المخرج مع المسطحات المركبة، وعلى مستويات مختلفة تصعد نحو الأعلى بسلالم محورية، وطريقة خلق الإضاءة، ليس لخلق الأجواء فقط بل لخلق العلاقات بين الشخصيات.

ومن الواضح، أن "الدراما الكلامية" التقليدية المألوفة المحصورة بالحوارات الكلامية و إرشادات المؤلف التي تحاكي الواقع اليومي المعتاد، لم تكن تستجيب لمتطلبات الرؤية التي طرحها أبيا، ولا للطريقة التجديدية للمشهد "الرمزي" و"الإيمائي" الذي عمل بموجبه في إخراج عروضه المسرحية.

ومن ثم أن الدراما الكلامية في تركيزها على محاكاة ما يشبه الواقع، ستدفع الممثل، بالضرورة إلى سلوك يومي معتاد، والى تفسير المعاني الذهنية، وتصح حركاته، في أغلب الأحيان وفي الكثير من العروض الظاهرية، إما مصاحبة للكلام أو لتدل على معاني ذلك الكلام. و "يصبح المشهد الثابت – على حد قول أبيا- وكل ما يوجد فيه وسيلة لخدمة تلك العلامات (الدالة)، ويكون الرسم من بين الوسائل الأساسية المساعدة في ذلك" [23].

ومن الواضح هنا، موقف أبيا من "الدراما الكلامية"المألوفة، ورفضه لطبيعة سياقاتها التي تجعل من الصعوبة التفكير بالحرية التي اكتسبتها الطريقة الجديدة في الإخراج.

وقد أكد أبيا قائلاً: "هناك دوماً نصوصاً ومقاطع موسيقية مكتوبة مودعة في مكتباتنا تصبو إلى إقناعنا بوجود العمل الدرامي المستقل عن عرضه. ويتم تفسير تلك النصوص المكتوبة، أو يتم عزف تلك المقاطع على البيانو، ونحن مقتنعون أنها ستحيى من خلال هذه الطريقة وسنتمكن، بهذه الطريقة، أن

نمتلكها كلياً. إذن، من أي شيء جاءت شهرة راسين أو فاغنر؟ أليست من وجود أعمالهم كاملة في تلك الصفحات المكتوبة؟ إذن ما هي ضرورة عرضها، إن كانت تلك النصوص ستبقى خالدة بحد ذاتها؟ هل نحن لا نزال في هذه النقطة لحد الآن! لكي يختار المؤلف الدرامي شكلاً فنياً ليتوجه به نحو أنظارنا، مع العلم أن ما يضمن مجده هو الوصف الموجود على الورقة.

ولهذا يبدو، أن كل محاولة لتغير المسرح الحالي موجهة نحو الميزانسين، ويبقى التعامل مع النص متأرجحاً بين تغيير الأذواق، أو في الإنتقال ما بين الكلاسيكية والرومانسية والواقعية، أو التداخل والتركيب فيما بينها، أو القبول ببعضها ورفض البعض الآخر منها.

وفعلاً – يواصل أبيا كلامه- من أجل أي الأعمال الموجودة (ويعني النصوص المكتوبة) نريد أن نجدد المشهد؟ لقد أردنا أن نأخذ بنظر الإعتبار المشهد فقط، ولكنه تملص: في أي شيء سيتم اختزاله لو أخذ لوحده؟ في لا شيء، وذلك هو من الواضح. ولكن، بما أننا أردنا أن نعمل شيئاً فيه بحد ذاته، ابتعدنا، بهذه الطريقة، عن الفن كلياً.

ولهذا ينبغي أن نقوم بمسح كامل (إزالة كاملة (tabula rasa) منذ البداية، ويقوم خيالنا بذلك التغيير الصعب، الذي يكمن في الإقلاع عن مشاهدة مسارحنا و عن القاعات المخصصة للمتفرجين، و أكثر من ذلك، علينا أن لا نفكر بتحرير فكرة الدراما من هذه القاعدة التي تبدو ظاهرياً أنها غير قابلة للتغيير" .[24]

وقد تناول أبيا الإشكاليات المتعلقة بالفن بشكل عام، في كتابه "العمل الفني الحي" (الذي نشره في سنة 1921) وطرح فيه تكهناته حول المستوى الرفيع الذي سيصل إليه مسرح المستقبل: " كاتدرائية بفضاء واسع وحر

يستوعب أنواع مختلفة من التعبير عـن حياتنـا الإنـسانية، وينمـو ذلـك بوجـود أو عـدم وجـود المتفرج. وسيكون عبارة عن فعل اجتماعي يساهم فيه كل واحد منا. ومن يـدري؟ ربمـا سنـصل، في المرحلة الأولة، إلى احتفال جليل يشترك فيه الشعب بأكمله، وسيعبر فيـه كـل واحـد منـا عـن انفعالاته وعذاباته وفرحه. وسوف لن يسمح أحداً منا أن يبقى متفرجـاً سـلبياً، عنـدها سينتـصر المؤلف الدرامي (...) وسيصبح استخدام مصطلح العرض، تدريجياً، من الأمور (السلفية) المنـسية ومن دون معنى". [25]

وفي نهاية المطاف، من الواضح ، أن مـشروع أبيـا التجديـدي (الأوتـوبي) في المـسرح لم يقتصر على تغيير"الميزانسين" القديمة فحسب، أو التوظيف الجديد "للإضـاءة والـسينوغرافيا "فقط، بل توجه نحو البحث، كذلك، عن "الممثل الملائم" لرؤيته، والبحث عـن ذلـك المؤلـف "الشاعر ــ الموسيقي"، كما يظهر ذلك، سواء" في كتبه التنظرية، أو في بحثه التطبيقـي، الـذي قوض من خلاله المشهد المـسرحي الثابـت،من أجـل التجديـد الجـذري والثـوري في مفـاهيم وتطبيقات المسرح المألوف في زمنه، والذي فتح من خلاله الطريق الجديد في فهم وممارسـة "فن الإخراج" الحديث.

وقد أكد المخرج الفرنسي جاك كوبو، في حـديث لـه بعـد وفـاة أدولـف أبيـا سـنة 1926، قائلاً: "لقد علمنا (أبيا) أن المدة الزمنية (durata) تقـوم بتنظـيم الفعـل الـدرامي وتلتـف حولـه وتتحكم به. إن الميزانسين بالنسبة له، وحسب المفهوم الخاص به، هي عبارة عن تـشكيل للـنص أو الموسيقى التي نحس به من خلال الجـسد الحـي للإنـسان، وذلـك بفـضل ردود أفعالـه التـي تواجه مقاومة الأحجام الثابتة". [26]

إذن، يمكن القول، أن الجوهري في عمل ورؤية أبيا، هي الطاقات المختلفة للعناصر الإبداعية التي تخترق بنية العرض المسرحي الحي وتمنحه الحياة، ولا يقتصر ذلك على عنصر واحد أو على إرادة شخص واحد فقط، بالرغم من ضرورة وجد رؤية (مخرج مبدع) يقوم بتنسيق هارمونية العرض في وحدة عضوية واحدة.

# فن المسرح و فن الإخراج

غالباً ما يتم الحديث عن المخرج الإنجليزي غوردن كريغ على اعتباره أبدع في مجال السينوغرافيا، بالدرجة الأولى، ويتم بذلك إهمال كل إبداعاته الأخرى في مسيرة حياته الفنية، منذ أن كان في شبابه ممثلاً مبدعاً ومتميزاً في المسرح الإنجليزي، وكل ما يتعلق برؤيته الفنية في مجال فن المسرح وتجاربه في الإخراج، والتي أصبحت علامة فارقة في المسرح الحديث: مثل تجربة إخراجه لمسرحية "هاملت" في مسرح الفن في موسكو سنة 1911 بمساعدة المعلم الروسي ستانسلافسكي والمخرج الروسي سوليرشفسكي.

وسنركز هنا، في هذه الدراسة، بالدرجة الأولى، على رؤية المخرج كورن كريغ،، "منظرأ ومخرجاً " في فن المسرح، وسنقوم بإبراز معالم طريقة فهمه وممارسته للإخراج المسرحي.

لربما، أن بقاء أعمال غوردن كريغ الإخراجية في الظل قد جاء بسبب عدم تركيزه على إجراءات الإخراج في المجال التطبيقي، أثناء مسيرة برفات العمل على عرض ما، و لا على خضوع عمل الممثلين لرؤية مخرج ما، وتوجيه انتباهه، وقبل كل شيء، نحو البحث عن "المبادئ" الجمالية"لوحدة العرض المسرحي، بكل عناصره التي يستند عليها، في "حالة تكوينه".

وقد تطرق كريغ لهذه "المبادئ" الفنية في المسرح في كتبه التي نشرها، مثل كتاب: "فن المسرح" (1911) الذي جاءت فيه مقالته الشهيرة :ممثل الدمية العملاقة" (التي نشرها سنة 1907)، وكتاب "من أجل مسرح جديد" (1913)، وكتيب صغير جاء تحت عنوان "مشاهد" الذي تضمن، كذلك، على 26 تخطيط لسينوغرافيا أعماله الإخراجية، وتخطيطات ملامح أربعة أنواع من

المعمار المسرحي: في الفترة الإغريقية، والقرون الوسطى وعصر النهضة والمسرح الحديث.

وسنستند في دراستنا هنا، على هذه الكتب، وعلى كتاب خصصها لمعلمة الممثل الإنجليزي المعروف هنيري ايرفغ، الذي نشره في سنة 1930، وبعض كتاباته التي نشرها في مجلته "ماسك" التي كانت تصدر في فلورنسة ما بين سنة 1908 – 1928، وجوانب من مذكراته [1].

إن عدم التركيز على أعمال غوردن كريغ الإخراجية هو أشبه بتجاهل أعمال أدولف أبيا الإخراجية: أرادت الدراسات النقدية في أوروبا، أن تحصر الأول في عمل السينوغرافي وتحدد الثاني بصبغة الإبداع في مجال الإضاءة المسرحية. وفي الواقع، كان هناك تقارباً بين كلا المخرجين في مجال الرؤية في "النظرية والتطبيق"، وخصوصاً في البحث عن استقلالية "فن المسرح" وخلق جماليات و"حدة العرض المسرحي".

إنطلق غوردن كريغ (كما فعل أدولف أبيا) من "المبادئ الأساسية" للفن لمواجهة معطيات المسرح السائد في أوروبا، وطرح البدائل لتغيره جذرياً، ولهذا وجب عليه أن يتناول الإشكاليات المتعلقة بكل المفردات والعناصر التي تدخل ضمن تكوين العرض المسرحي: النص الدرامي والتمثيل والسينوغرافيا والإضاءة، وكذلك طبيعة المعمار المسرحي وطرق النقد المسرحي، وإشكاليات وحدة العرض العضوية، من خلال الإستناد على "المبادئ الأساسية" المحركة لدينامكية إبداع العمل الفني الأصيل.

## بدايات مسيرة التجربة الفنية

بدأ غوردن كريغ عمله في المسرح وهو في السابعة من عمره، من خلال إشتراكه في العروض التي عملت فيها أمه الينا تراري، (الممثلة المشهورة في انجلترا في نهاية القرن التاسع عشر)، وبجانب معمله الممثل هينري ايرفنغ (الذي قام بتقليده في بداية عمله كممثل محترف). وتدرج كريغ في تجربته كممثل مسرحي لحد أن بلغ المستوى المرموق في التمثيل، وخلق لنفسه طريقاً خاصاً به، كما تؤكد الصحف اللندنية التي كتبت عن العروض التي مثل فيها أدواراً متميزة: دور كاسيو في مسرحية عطيل، ودور هاملت و ريجارد الثالث. وذلك في مسرح هاردي (W. S. Hardy) في لندن.

و كتبت جريدة إيرا (The Era) عن مسرحية هاملت (بتاريخ مايو سنة 1896) وأشارت إلى عمق تعبيره في تمثيل دوره، قائلة: "إن التمثيل الجدي لغوردن كريغ يعتبر مدرسة جديدة في التمثيل، بالعكس من الطريقة الإطنابية والإجراءات الميكانيكية التي توجد في الطريقة التقليدية في المسرح "[(2)].

وتحدث غوردن كريغ نفسه عن تجربته في التمثيل، وتأثره بمعلمه الممثل هينري ايرفنغ، وأشار إلى "المبادئ" الفنية التي أستند عليها (والتي يمكن أن يستند عليها كل ممثل مبدع) في عمله.

ومن ثم توجه إلى تجربة الإخراج في الوسط المسرحي، منذ سنة 1893، من خلال تقديم أول عرض له ضمن نشاطات إحدى الجمعيات الخيرية، تحت عنوان "هو الحب" (من تأليف الكاتب الفرنسي Mosset – موسيه). ومن ثم أخرج مسرحية (ديدو وأنيس) كمعمل أوبرالي في معهد الموسيقى هاليموستد (Hampusted) في ستة 1900، وهنا بدأت تزهر بعض خصوصياته الفنية في

الإخراج، من خلال معالجاته للسينوغرافيا والإضاءة وتوظيف معمارية فضاء العرض.

ويظهر أن كريغ كان يهدف، منذ أولى أعماله الإخراجية، إلى "تكوين" العرض من خلال صهر عناصره التعبيرية ، و "ليس تركيب" مختلف الفنون البصرية والسمعية (المستقلة بحد ذاتها) في العرض. وضمن مفهوم "الوحدة العضوية" للعرض المسرحي و إستقلالية "فن المسرح"..

وهكذا استخدم كل العناصر المتميزة والخاصة بفن المسرح: فن الحركة والإيقاع والسنيوغرافيا والتمثيل والغناء. ويؤكد في مذكراته حول عمل "ديدو و أنيس" قائلاً: "لم يكن لدينا المال، ولكن ذلك هو أقل الأشياء المزعجة، ولم يكن لدينا مسرحاً، ولم يكن تجاوز ذلك مستحيلاً. ولم يكن لدينا فرقة مسرحية من الممثلين والمغنين، ولم يكن لدينا القدرة المالية لكي نستدعي ممثلاً مغنياً، لأن ذلك يعني كلفة باهظة من الإسترلينات... وقررنا البدء بالعمل على البروفات، من دون توقف ليكون العرض جاهزاً [3].

وبدأ العمل على تحقيق هذا العرض الأوبرالي ضمن برنامج الجمعية الأوبرالية (التي تأسس سنة 1899)، الذي كان يشمل على إخراج ثلاثة أعمال أوبرالية، واستمرت البروفات لمدة سبعة أشهر، مع ممثلين من الهواة، ما عدا من قام بدور ديدون وأنيس، اللذان كان يتطلب دورهم الغناء – التمثيل.

وتم تحضير العمل في قاعة كونسرفتوار الموسيقى هامبستير، التي كانت تستخدم للعروض الموسيقية: فيها مصطبة خشبة بارتفاع متر وعشرين سنتمتر، ممتدة على عرض الصالة، وفي عمقها نصبت مدرجات كما هي في صالات الفرق الموسيقى في تلك الفترة في لندن. وقد قام كريغ ببناء هيكل أمام المنصة، على شكل إطار خشبي بلون رصاصي، وتم وضعه خلف سقف مقدمة الخشبة.

وجعله مكاناً ليتحرك عليه عمال لتوجيه وتحريك كشافات الضوء الموجهة نحو المشهد. وتم تقديم العرض لمدة ثلاثة أيام (في شهر مايس من 1890). وقد تحدث الناقد مارتن شو، الذي شاهد العرض، عن تلك الإضاءة، قائلاً: "كانت الإضاءة منطوية بشكل مستمر من فوق الجسر حتى أنه كان يبدو على وشك الإنكسار لكثرة حركة العمال فوقه" [4].

وقام كريغ، من خلال وضع هذه الإضاءة الصادرة من فوق الجسر، بتغير ما هو معتاد في تلك الفترة، أي أزال الإضاءة التي توضع في أسفل مقدمة الخشبة.. ولم يكتفي بذلك فقط، بل وضع كذلك كشافات ضوئية في عمق الصالة، ليأتي الضوء من خلف الجمهور نحو المشهد. واستطاع من خلال ذلك إظهار ألوان الأزياء التي كان يرتديها الممثلين.

ومن أجل الحصول على التأثير البصري في المشهد، وضع المخرج فوندال أزرق في العمق، وشاشة رصاصية من قماش الخش على بعد مترين من الفوندال، وتم توجيه إضاءة بلون وردي نحوها، ليخلق تدرجات لونية و يزيل البعد الثالث في العمق المظلم.

وحسب قول كريغ، في مذكراته: كان "الفوندال الذي مرتفعاً نحو سقف الخشبة ليصل إلى أعلى مستوى يمكن أن يراها المتفرج، وهكذا كان المتفرج (كما كان يقول الناس) قد أحس، ولأول مرة، بالمجال الفضائي في المشهد." [5]

ولم يتحدد كريغ، في خطته الإخراجية، بالإشارات الموجود في النص (لبريتو) الأوبرالي، وقام بخلق تركيبات فنية، و استخدم قدراته على تغير المشاهد من خلال تحول بعضها من البعض الآخر مثلاً: التحول من القصر، في المشهد الأول، إلى الميناء، في المشهد التالي... وذلك من خلال إزالة كرسي العرش فقط، الذي وضعت عليه مخاديد ملونة، وتحيط به خطين من الزهور

وأغصان الكروم الخضراء على طول المشهد، مع أربعة أعمدة رفيعة تستند عليها سرداق. وخلف ذلك وضع فوندال أزرق ممزوج بلون قرمزي، ارتفع نحو السقف. وهكذا يتحول المشهد الأول (في القصر)، إلى المشهد الثاني (في الميناء)، وذلك من خلال إزالة كرسي العرش والمخاديد فقط. ويتم ربط خطين حبل الكروم و الزهور.

وكان هدف كريغ من ذلك، كما يؤكد هو في مذكراته "العمل عل عدم خلق الإحساس بالحقيقية، بل خلق الإحساس بالوحدة". وكان ذلك هو المبدأ الأساسي الذي كان يصبوا إلى تحقيقه في كل أعماله الإخراجية التي قام بها عبد ذلك: خلق الإحساس لدى الجمهور بوحدة العرض عضوياً، من خلال العلاقات بين حركات الممثلين و وحركة السينوغرافيا والتدرجات اللونية للإضاءة وشكل ولون الأزياء.

وقد قام، في عرض ديدو وأنيس بتحويل حتى طبيعة الشكل المعماري لخشبة المسرح، وعلاقة ذلك مع الصالة، التي وضع في عمقها (خلف الجمهور) كشافات ضوئية، ومن أجل أن يقوم بخلق تلك الوحدة العضوية للعرض بأكمله.

وقد تم إعادة تقديم العرض مرة أخرى في سنة 1901، في لندن، ولمدة أسبوع في شهر مارس, وقد شاهد الناقد الإنجليزي هالدين مالك فول وكتب عنه قائلاً: "(...) إنها الخطوة الأولى لحركة جديدة موجهة نحو خلق ثورة في ميزانيسن الدراما الشعرية (...) فقد تم فيها تجسيد روحية كل مشهد من خلال الشكل (schema) الذي تلون في تأكيداته على المعنى الإنفعالي في المشهد" [6]

وعمل كريغ بعد ذلك على إخراج عروض أخرى، وقام بمعالجة نص بعنوان "قناع الحب"(من النصوص التي تدعى "الوسيطة" -intermezzo-

التي كانت تستخدم كعرض منفصل يقدم بين فصول الكوميديا في المسرح في عصر النهضة). وقد مثلت أمه في هذا العرض الذي قال عنه كريخ: "المشهد فيه عبارة عن قلعة ريفية مظلمة. يرسل كويدو الأطفال لأخذ الأقنعة. ونفهم أن ذلك هو عبارة عن لعبة للأطفال، لأخذ أدوار الآلهة من الذكور والإناث – الآلهة فلورا و كاموس. وهناك ثلاث مجاميع تمثل النبل والثراء والفقر. تدخل هذه المجاميع من الجوانب المختلفة وهي مقيدة الأيادي، يتم جرها بشدة، لتمثل الهيمنة الصارمة لآلهة الحب. ثم يتم فك قيودها. ويتحول عمود السجن إلى المحور الذي تدور حوله حركات إحتفال فخم: "اسمعي يا آلهة الحب الجبارة! ".و في نهاية كلام الكورس يسمع صوت خفيف خارج المشهد، وصوت خطوات تثير حالة من الترقب والخشية في آن واحد.

يدخل كهنة الآلهة باخوس، وتهرب المجاميع التي ترتدي الأقنعة كأنها ضبي في حالة إنذار من الخطر. يؤدي الكهنة نشيد للآلهة باخوس. ويعقب ذلك رقصة حيوية تستخدم فيها حركات جسدية حقيقية، وحركات متشابكة للأيادي. تستمتع العيون برقصة قروية مرحة تسحر الأذن. ويختتم النصر بموكب (ديني) كما هو في العادة. [7]

وقد استخدم في هذا العرض ثلاثة كواليس (فوندال) رصاصية اللون، وضع واحد منها في العمق واثنان على الجوانب. وتم وضع قماش بنفس اللون على أرضية الخشبة. وكان كريغ يرى أن ذلك هو أفضل طريقة لتجسيد فضائية المشهد وإبرازه من خلال الحركات الإيقاعية للممثلين وألوان أزيائهم وأقنعتهم الإيحائية.

وبما أن الممثلين هم من الهواة، بحث المخرج عن خلق تشكيلات لحركات إيقاعية، من دون الإهتمام بالقدرات التعبيرية للممثلين، وجعلهم يتحركون وكأنهم دمى تتحرك بدقة إيقاعية.

وبالرغم من اعتماد المخرج كريغ على ممثلين غير محترفين، استطاع أن يبتعد كلياً عن طريقة سلوك الواقعية في حركة الممثلين، وتجاوز ما كان هو معتاد في طريقة إخراج عروض المسرح الطبيعي. واستطاع أن يجذب انتباه الجمهور والنقاد نحو تلك الطريقة الجديدة في الإخراج.

## مرحلة الإحتراف: بين السينوغرافيا و الإخراج

بعد إنجاز غوردن كريغ لتجربته الإخراجية مع الجمعية الأوبرالية، وتقديم ثلاثة عروض أوبرالية، أنضم إلى فرقة أمة الينا تراري وأخته إيدث مصممة الأزياء، وأخرج معها ثلاثة عروض مسرحية.

وكان أول عرض أخرجه مع فرقة أمه، بعنوان "محاربو (فكينغ) هيلغ لاند"، من تأليف هنريك أبسن ( كتبه في فترة شبابه سنة 1856). ويناول النص حكاية نرويجية شعبية حول مجموعة من المحاربين الذين هربو من البطش البربري. وتواجه تلك المجموعة أحداث تراجيدية تتصاعد في حبكة النص.

وقد أطلق كريغ العنان لخياله وقام برسم مشاهد وأزياء خاصة بالعرض، منطلقاً من الحوارات البسيطة في النص. ولم يلتزم بالإرشادات التي وضعها المؤلف في نصه: حيث يشير أبسن في المشهد الأول إلى وجود ساحل في العمق مرتفع وفيه منحدر نحو البحر. على اليسار كوخ خشبي، وعلى اليمين صخرة كبيرة وغابات. تظهر في عمق المشهد أشرعة مراكب حربية، هناك جزر صخرية. البحر هائج، الوقت شتاء مع تساقط الثلج. ريح تعصف.

وقام كريغ بتبسيط المشهد واعتمد على بعض العناصر: صخرة كبيرة مركبة (يمكن تحريكها)، خلفها ساحل رصاصي اللون، يرتفع نحو اليسار وينحدر بالتدريج نحو منتصف الخشبة.

ويحدد ذلك مكاناً للمعركة بين المحاربين، معتمداً في ذلك على حركات شبيهة بمبارزة الساموراي اليابانية. حركات بطيئة وقوية، يبرز فيها لمعان السيوف. مبتعداً عن الطريقة التقليدية في تقديم المبارزات المألوفة، ومبتعداً، في نفس الوقت، عن تجسيد المنظر الطبيعي كما هو في المسارح السائدة في زمنه.

وتصور كريغ عمق المشهد على شكل مدرجات خصصها لحركات الممثلين، مدرج خلفي مرتفع ومدرج أمامي منخفض. وقام بتوظيف الأقمشة العمودية باللون الرصاصي والأزرق والأسود، مع توجيه الإضاءة خلفها وأمامها.

وساعد ذلك على إمكانية تغير المشاهد حسب الحالات الدرامية، وظهور واختفاء الشخصيات – الممثلين بين الضياء والظلام. وهكذا جعل السينوغرافيا والإضاءة أن يشتركا مع نمو الأحداث الجارية، وأن لا تكون مجرد مسنداً لتجسيد أحداث التراجيديا.

ولكن ميل الإضاءة نحو السواد (الظلمة) التراجيدي لم تسمح بظهور وجوه الممثلين بما فيه الكفاية، ولهذا أحتج الممثلين وعبر عن امتعاضهم من هذه الطريقة في العمل.

وقد تم تقديم العرض في "مسرح إميريال"، الذي أجرته أمه (مسئولة الفرية) بمبلغ من المال. ولكن العرض لم يحصل على النجاح المطلوب وتم تقديمه لبضعة مرات، في ابريل من سنة 1903. وكان تقديم العرض نوعاً من الخسارة المالية للفرقة. ومن أجل الحصول على مردود اقتصادي قررت الفرقة وبسرعة،

تقديم عرض آخر. وقام كريغ بإعادة إخراج عرض مسرحية شكسبير "جعجعة من أجل لا شيء"، الذي سبق أن قدمته الممثلة تراري ومثلت فيه شخصية بياتريجا.

وأسرع كريغ بوضع تخطيطات جديدة لمشاهدة العرض، وأظهر فيها قدراته في رسم المشاهد التي تفسح المجال لإبراز قدرة الممثلين. لكن العرض لم ينجح. وكان ذلك سبباً آخر لخسارة الفرقة التي اضطرت إلى غلق أبوابها.

وبالرغم من فشل هذه الأعمال الإخراجية، انتشرت سمعة كريغ في أوروبا بتجديده لطريقة التعامل من سينوغرافية العرض المسرحي. وهكذا وجه الدوق الألماني هاري كسلر دعوة له للعمل في برلين في سنة 1904. وقام في برلين بوضع تخطيط سينوغرافي لمسرحية "نجاة فينسيا" للمخرج أوتو برهام. وعمل على وضع سيتوغرافيا مسرحية "الكترا" مع فرقة الممثلة الإيطالية اليونورا دوسيه. ولكن لم يتم التوافق بينهما.

وخطط سينوغرافيا أعمال شكسبير العاصفة ومكبث، ومسرحة القيصر وكيلوباترا (من تأليف برناردشو). ولكن لم يتم الإتفاق بينه وبين مخرج العروض ماكس رينهارد.

وكان عدم الاتفاق بينه وبين كل هؤلاء الذين ذكرناهم، لأسباب مختلفة: إما بسبب" إبتعاده عن مفهوم المشهد الواقعي (الطبيعي)" حسب رأي أوتو برهام، أو بسبب "الكلفة المالية لتحقيق تلك الرؤية الطليعية في السينوغرافيا"، كما عبرت عن ذلك الممثلة دوسيه، أو بسبب "عدم إكتفاء كريغ بأن يوضع أسمه في العمل كسينوغرافي فقط، بل كان يريد، كذلك، أن تتم الإشارة إلى إدارته لحركات الممثلين في المشهد"، حسب رأي رينيهارد.

وقد جمع كريغ كل تلك التخطيطات التي وضعها في سنة 1904، وطرحها على الجمهور في معرض أقامه في برلين. وقام في سنة 1905 نشر كتاب حول رؤيته المسرحية والسينوغرافيا والأزياء، تحت عنوان "فن المسرح". وقد تمت ترجمة الكتاب إلى الألمانية مباشرة، وإلى اللغة الهولندية والروسية. وانتشرت معالم رؤيته في أوروبا، وتأثر بها مايرخولد وفاختانكوف وتايرون في روسيا، وترك أثره، كذلك، على عمل رينيهارد في ألمانيا، وعلى عمل جاك كوبو في فرنسا. وفي هذه الفترة التقى كريغ مع مجددة الرقص الحديث (مودرن) إزادورا دانكان (التي أصبحت زوجته فيما بعد).

ومن ثم رجع كريغ إلى مدينته فلورنسا (في إيطاليا) سنة 1906، ليعمل على وضع سينوغرافيا مسرحية ؟روزمير شوليم" (تأليف أيسن) ضمن إنتاج فرقة الممثلة اليونورا دوسيه. وقد كتب الممثل غويدو نوكوليتي (الذي كان عضواً في الفرقة) عن انطباعاته حول عمل السينوغرافي الإنجليزي الشاب غوردن كريغ، قائلاً: "إن دوسيه متحمسة لعمله. مشاهد غريبة خضراء مضاءة بعشرة كشافات للضوء. الأثاث خضراء والستائر خضراء، وفي العمق باب زجاجية وباب أخرى مغطاة بوشاح أزرق. ستائر جانبيه. كان المشهد يبدو وكأنه حالة حلم. هل سيعجب الجمهور ذلك" ؟.[8]

وقد تم تقديم العرض في مسرح بيرغولا القديم في فلورنسا في يوم 5 ديسمبر 1906. وقد كتب عنه الناقد الإيطالي إنريكو كورادیني قائلاً: "لقد ظهرت خشبة المسرح وكأنها قد تحولت وتغيير شكلها. وكانت تبد أكثر ارتفاعاً وبصورة معمارية جديدة. تم إزالت الكواليس، ومشهد بسيط بلون واحد فقط ما بين اللون الأخضر والرصاصي والرصاصي والسمائي. مشهد غامض وساحر.

بلغ منزلة استيعاب عمق الحياة لشخصية روزمير مع ربيكا (...) وكانت المشاهد عبارة عن عرض لحالات نفسية" [9].

وفي سنة 1908 بدأ غوردن كريغ بإصدار مجلته المسرحية باللغة الإنجليزية، في مدينة فلورنسه، وكان ينشر فيها مقالاته وبأسماء مستعارة. وفي نفس السنة دعاه المعلم – المخرج الروسي ستانسلافسكي ليقوم بإخراج مسرحية "هاملت" في مسرح الفن في موسكو. وذهب إلى موسكو. واستمر العمل على تحضير العرض لمدة ثلاثة سنوات، وبمساعدة ستانسلافسكي نفسه، ومساعدة المخرج سولير فشيكي. وسنتحدث عن هذه التجربة الإخراجية في فقرة مقبلة وبالتفصيل، لأهمية ذلك الحدث في تاريخ الإخراج في المسرح الإوربي.

**مشهد المشاهد**

طرح غوردن كريغ رؤيته (الأوتوبية) المسرحية في كتاب بعنوان "فن المسرح"، وأدرج في نهاية الكتاب 26 تخطيطاً وضعها في برلين ولم يفلح بتنفيذها. وقام بتوضيح تفاصيل كل تخطيط للمشاهد التي تصورها فنياً.

وفي حديثه عن السينوغرافيا استخدم مفردة "المكان" (locality - place) بدلاً من مفردة المشهد. وحسب قوله: "لقد فكرت دوماً بمفردة "مكان" لأنها أفضل من كلمة مشهد وأكثر ملائمة. وقد تكون مفردة مشهد حسنة وإن كان يبدو ذلك مزيفاً".

ومن خلال استخدام كريغ لمفردة "مكان"، كان يصبوا إلى الابتعاد عن تشخيص مكان محدد (لمدينة أو ساحة أو قصر) في فترة تاريخية محددة، ويريد الإشارة إلى "المكان" بشكل عام: الذي يمكن أن يكون طريق عام في مدينة روما أو في ميناء أو في قنال من قنوات ميناء البندقية، أو كنيسة، أو تل من التلال أو

كنيسة في أكسفور... ويسرد عشرات الأماكن، حتى الأماكن التي يمكن أن تكون خارج الدنيا، في عوالم أخرى، في عالم السماوات أو الأرواح مثلما نجد ذلك، مثلاً في مسرحية منفريدي (للشاعر الإنجليزي اللورد بايرون) التي تدور أحداثها خارج عالمنا. أو مثل مسرحية عوالم العاصفة لشكسبير، أو عالم الكوميديا الإهية للشاعر دانتي اليغيري.

ومن خلال استخدام كريغ لمفردة "المكان"، كان يصبوا إلى تبسيط الفضاء (للمشهد) الذي تجري فيه أحداث الدراما، ومن دون رتوش ولا تزويقات أو تفاصيل لذلك المشهد الذي تميز به المسرح الطبيعي.

ومن وجهة نظر كريغ "أن التسميات التي إنتشرت حول ذلك، مثل المشهد والمنظر والديكور، تبدو وكأنها تتناحر ما بينها. وقد ظهرت هذه الفوضى من التسميات بسبب وجود مفاهيم مختلفة عن "الدراما، لأناس كانوا يرغبون في تغيرها، واختلفوا ما بينهم". [10]

وهكذا قام بطرح فكرة خلق نوع من "الشاشات" (screens) المتحركة على خشبة المسرح، ليستطيع من خلال ذلك "تشكيل المكان" الذي تجري فيها أحداث الدراما. أو الأفعال التي يقوم بها الممثلين، بصرياً وصوتياً أمام الجمهور، لخلق العلاقة بينها وبين السينوغرافيا والإضاءة.

و"بما أن المشهد (أي المكان الذي تجري فيه الأفعال) في علاقته مع الممثل هو شيء واحد، فلا إنفصال بينهما . ولهذا ينبغي أن يتم ذلك أمام أنظار المتفرجين كشيء واحد. لأن بخلاف ذلك – حسب قول كريغ – سوف نرى شيئين مختلفين أحدهما يقوم بتوضيح الآخر، وسوف لن نستطيع تثمين واحد منهما. لأن قيمة ذلك يكمن في كونهما شيء واحد لا انفصال بينهما". [11] وذلك يعني أن المكان الذي تجري فيه الأحداث مرتبطة بشكل عضوي مع ما

يقوم به الممثل. وهكذا تكون السينيوغرافيا جزءاً لا يتجزأ في علاقتها مع عمل الممثل والإضاءة. وتمتزج ديناميكية حركة كل عنصر من العناصر في وحدة كل مشهد على إنفراد.

وفي حديث كريغ عن عمله السينوغرافي يؤكد على أهمية "الشاشات" (screens) التي ابتدعها، قائلاً: "كنت أرغب أن أحصر المشهد في أجزاءه الجوهرية، وقد وجدت أنه قد انحصر لوحده. وقمت أنا بما كان يتطلبه المشهد فقط. وعندها أضفت تحريكه فقط.

- **لماذا؟**

**أولاً**: لأنه كان يتطلب ذلك، و**ثانياً**: لأنه استمر بالمطالبة بذلك. وكان يطالب بذلك من أجل الممثل. إن حركية المشهد تساعد الممثل على الحركة بأشكال مختلفة، وفي كل ليلة ويقدر ما يريد، كما لو أن لديه مائة زوج من القفازات: ويمكنه أن يعثر على واجدة منها تلائمه وتعجبه.

وبما أن المشهد هو عبارة عن تركيبات وليس بيئة حقيقية، كان يتطلب أن أعمله بطريقة يبدو تارة وكأنه خارجي وفي تارة أخرى داخلي ، ولكل نوع من أنواع الأماكن السكنية في العالم: كوخ من طين أو معبد أو قصر فرساي أو دكان السيد هارولد.

- **وهل يمكنه أن يكون كل هذه الأماكن الأربعة؟**

يمكن أن "يبدو شبيهاً" (similar) بالأماكن الأربعة... ويمكن أن يبدو شبيهاً بأربع مئة أماكن أخرى، بل بالأحرى له شبه كبير بأربع مئة من هذه الأماكن.

ولا أريد القول هنا أنني سأعرض في كل مرة الورق اللاصق لجدران مكتب السيد هارولد... أو أعرض الذهب لقصر فرساي أو مرمر المعبد أو طين

الكوخ... كلا، سأعطيكم شكل هذه الأماكن الأربعة، والضوء النموذجي لكل واحد منها، مع ثلاثة أو أربع خصوصيات لها - هنا باب إضافية وهناك قاطع آخر وهناك مضجع أخر - و سيجعلكم ذلك أن تعتقدوا أنكم تشاهدون ذلك الذي أرغت أن أجعلكم أن تشاهدونه.

وستسألونني، وإن لم نشاهد ما تريده أنت. سيكون هناك ثلاثون شخصاً من أربعين شخص لا يرى مثلما يرى خمسون شخص آخر: ليس في يدي شيء لأعمله بصدد ذلك... فالأمر كان هكذا دوماً."

من الواضح هنا أن كريغ لا يريد إقناع الجميع بمشروع شاشاته التي طرحها، ولكنه يوضح جوهر ذلك التجديد الذي يصبوا إلى تحقيقه على خشبة المسرح.

ويتساءل في معرض حديثه عن كيفية تشغيل هذه التركيبات الغريبة للشاشات، ويشرح ذلك قائلاً: "هكذا: يتحرك جزء منها أو تتحرك كلها سوية، لكي تستقبل لعبة الإضاءة".

وبهذه الكلمات يمكن تلخيص كل شيء.إن ما يقوم كريغ بطرحه هنا، في الواقع، لا علاقة له بالمشهد القديم، فهو وبعيد كل البعد عن رسم أو بناء المشاهد على الخشبة، كما كان مألوفاً في المسرح التقليدي. فهو يؤكد على أنه "يرسم" من خلال إمكانيات الإضاءة، ومن دون أن يستخدم أصباغ الرسام.

ويواصل حديثه قائلاً: "لنمضي قدماً. من أجل نخلق مشهداً لدراما تستحق المشاهدة لا ينبغي أن ننسى أبداً ما الذي يطالب به المتفرجين.

إن أولى متطلبات الجمهور هو أن يرى وأن يسمع الممثل الذي يمثل، وأن يرى خصوصاً وجهه (أو قناعه) ويداه، وأن يرى الشخص كله.

وعليه، أية نظرية تحاول أن تثبت استخدام الإضاءة في علاقتها مع المشهد، من دون أن تثبت العلاقة بين الإضاءة – التمثيل، لا قيمة لها" [12]

إذن، يربط كريغ، وبشكل وثيق وعضوي، بين كل العناصر التي تشكل المشهد: علاقة حركة الممثلين وحضورهم جسدياً مع السينوغرافيا (مع حركات الشاشات) و علاقة ذلك مع الإضاءة وتحولاتها (وحركاتها بين الأشعة المنتشرة والبقع الضوئية حسب حركات الممثلين والشاشات).

وتكون "الحركة" الفنية هي "المبدأ" الأساسي الذي يربط بين جميع العناصر المكونة للمشهد الواحد.

ويطرح كريغ، في نهاية كتابه الصغير "المشهد"، إحدى عشرة نقطة ويعتبرها المبادئ الأساسية التي ينبغي تذكرها أثناء العمل، مشيراً فيها إلى علاقة الإضاءة مع الألوان التي تستخدم في تصميم الأزياء، وعلاقتها مع إبراز أعضاء جسم الممثل (الوجه الأيادي والقامة الجسمانية...) أثناء فعله وحركاته وتنقلاته على خشبة المسرح. ويظهر هنا ضرورة أن يكون الممثل والمشهد والدراما (وأحداثها) كلها منصهرة في وحدة واحدة لكي لا يتم التركيز على واحد منها على حساب الآخر [13]

وهكذا يمكن خلق العلاقة بين كافة العناصر، وخلق العلاقة أيضاً، مع الحوار المنطوق وتنسيق إيقاعه مع إيقاع العناصر الأخرى ، ليس فقط مع إيقاع حركات الممثل، بل وكذلك مع تداخل مع حركة وإيقاع السينوغرافيا والإضاءة، من خلال تقطيع الكلام أو الحوار المنطوق في تناسق مع الحالات والحركات التي تجري في المشهد.

وذلك يعني التفكير بالمشهد ليس منعزلاً عن الممثل، ولعدم جعل الممثل أن يتحرك في المشهد أو أمام المشهد (المرسوم أو الميني) بل يجعله أن يتحرك مع حركتة السينوغرافيا والإضاءة سوية.

إن هذه الرؤية، في الواقع، وهذا البحث الجوهري في التعبير، هي "رؤية مخرج"، أكثر من كونها رؤية "مصمم للسينوغرافيا" فقط.

ومن هنا، عندما نتحدث عن إبداعات غوردن كريغ وقدراته المتميزة، في "مشروعه التجديدي" الذي طرحه (أتوباً)، لا ينبغي أن نحصره في زاوية إبتداعه "للشاشات" التي طرحها، بل ينبغي أن ننظر إليه من منظور رؤية المخرج، الذي يرى تنسيق وصهر كافة العناصر التعبيرية (الخاصة بفن المسرح) في تكوين وإخراج العرض المسرحي.

وفعلاً، لم يقتصر كريغ على طرح شاشاته بشكل منفصل، وقد ظهر ذلك في كتاباته التنظيرية، وبحثه عن إعادة النظر من جديد بكل إشكاليات "النص الدرامي" و "الفنون التشكيلية" و "المعمار" وطريقة "عمل الممثل" في المسرح التقليدي، من أجل إبراز خصوصية واستقلالية "فن المسرح" عن باقي الفنون الأخرى (المستقلة بحد ذاتها). وقد طرح ذلك كمشروع (أوتوبي) متكامل منطلقاً من "رؤية مخرج" (منظر) يبحث عن معطيات وإجراءات جديدة في طريقة فهم وممارسة الإخراج (في فن المسرح).

ومن وجه نظر كريغ، أن السينوغرافيا هي نفسها قد حصرت نفسها في زاوية محصورة، وحصرت معها المشهد والدراما وعمل الممثل بعد أن تم الفصل بين خشبة المسرح والصالة، بعد عصر النهضة (لربما يمكن القول حتى منذ أن فصل أرسطو بين النص التراجيدي وتجهيزات العرض المسرحي). وعلى حد قول كريغ: "كانت السينوغرافيا في زمن ما عبارة عن معمار، وبعد فترة أصبحت تقليداً (imitation) للمعمار. وبعد فترة،

فيما بعد، أصبحت تقليداً للمعمار المصطنع، وعندها فقدت رشدها وأصبحت معتوه. ومنذ ذلك الحين وجدت نفسها في مصح عقلي، وفي يوم من الأيام، عندما ستتحقق مدرستي، سأقوم بنشر كتاب حول هذه الحركة التاريخية" [14].

## تنظيرات حول فن المسرح

وضح غوردن كريغ موقفه الرافض من قول أرسطو "أن الفن هو محاكاة" واعتبر ذلك تأكيداً مبالغاً فيه، لا يليق بمفكر في منزلته، لأنه يمكن التأكيد بالعكس من ذلك بالضبط. ولم يشاطره في صله ما بين فن الشعر والتراجيديا والمشهد المسرحي على اعتبار أن التراجيديا قادرة على خلق التأثير لدى المتلقي (القارئ) من حاجتها لوجود الممثلين والسينوغرافيا وكل كل ما يلزم من تجهيزات في فن العرض.

و لربما يمكن أن نفهم من قول أرسطو (حسب رأي كريغ) "أن فن الشعر هو أرقى وأسمى من العرض، بل يعطينا الإنطباع أن العرض هو شيء سخيف ومتدني (لربما كان يتحدث عن العروض في زمنه)، وذلك كلام لا يليق به، وكان الأجدر به أن يصرح وبوضوح أن فن الشعر هو عدو العرض، وأن العرض هو عدو فن الشعر". [15].

و من جانب آخر يعطي غوردن كريغ أهمية "لرجل المسرح" بالدرجة الأولى، ولا يستند في رؤيته على الأفكار الفلسفية المجردة: ويعتبر رجل المسرح هو ذلك الذي يعمل ويفكر ويؤلف في داخل المسرح، ويشير هنا إلى الشاعر المؤلف (الممثل) أسخلوس أو يوربيدس، أو الشاعر (الممثل) ومدير فرقة مسرح مثل شكسبير، أو المؤلف والممثل(والراقص) مولير، أو الكاتب والممثل ورئيس

الفرقة في كوميديا ديللارته مثل فرانشسكو اندريني وزوجته ايزابيلا اندريني، أو مثل فلامينو سكالا. هؤلاء هم "رجالات المسرح". وكل هؤلاء كتبوا ومثلوا وأخرجوا عروضهم المسرحية مع فرقة مسرحية ومن الممثلين والعاملين معهم.[16]

ويميز كريغ بين "الدراماتورغ"، الذي ينتمي إلى "فن المسرح" والكاتب الذي يكتب "قصيدته الدرامية". فالأدب شيء وفن المسرح شيء آخر. ويعتبر حتى نصوص شكسبير عبارة عن "قصائد درامية"، باستثناء بعض المشاهد التي فيها والتي تتعلق بارتجالات الممثلين. وينبغي – حسب قوله – تحليل أعمال شكسبير ليتم الفصل بين ما هو نص أدبي وما هو مسرحي مرتجل في كلام الممثلين، وينبغي، في نفس الوقت المقارنة بين النسخ المختلفة التي صدرت، مثلاً، لمسرحية هاملت: تلك النسخة التي صدرت في 1603 وتلك التي صدرت في سنة 1604. النسخة الأولى عبارة عن تراجيديا خشنة موجهة نحو عامة الناس، أما النسخة الثانية تم تشذيبها وتهذيبها وبشكل كامل ليتم توجيهها نحو القارئ الذي يجلس على كرسيه".[17]

ويتساءل كريغ عن سبب الحذف أو التلخيص أو الأعداد الذي غالباً ما يتم عند إخراج نصوص شكسبير: "هل كانت نصوصه غير كاملة؟ هل يتم ذلك بحجة جعل أعماله مفهومة لدى الجمهور؟ وإن كان شكسبير لم يستطع أن يكون مفهوماً من قبل عامة الناس، فمن المؤكد، أن رئيس الفرقة الذي ينسق العرض سوف لن يستطيع أن يجعل الحالة أفضل من خلال حذفه لمقاطع كبيرة من النص.

ومن الممكن أن يتم ذلك – حسب قول كريغ – ولكن على شرط أن لا يقال أن شكسبير هو معلم عظيم في فن الدراما.

إما أن يتم عرض نصوصه كاملة، أو لا ينبغي إزالة مقطع منها، لأن بخلاف ذلك ستصبح أعماله شيئاً آخر، وسيتم التأكيد على أنها لم تكن كاملة بحد ذاتها". [18]

ويشرح غوردن كريغ معطيات رؤيته حول الإختلاف بين ما هو "أدبي" و ما هو "فني" في المسرح، وذلك من خلال حواراته المطلوبة التي وضعها على لسان مخرج ومتفرج في كتابه "فن المسرح". ويتساءل في هذه المحاورة "إن كان المسرح هو عبارة عن تمثيل أم شعر درامي أم سينوغرافيا، أو البناية المعمارية للمسرح، أم هو كل هذه العناصر المشتركة سوية؟"

ونفهم من حواراته لا يمكن أن يتم تشخيص فن المسرح بعنصر من هذه العناصر، وذلك هو من الواضح، ولكنه يذهب نحو التأكيد على أن العرض المسرحي هو ليس عبارة عن "تركيب" لفنون مختلفة، بل له استقلاليته، ويكمن ذلك في عناصره التي يتميز بها. وينطلق هنا من "فن الحركة"، و "الفعل" (دراما بالمعنى الإيتمولوجي) الذي يأتي في الأولوية: "فالفعل هو روح التمثيل، والكلمات تشكل جسد الفن، والخطوط والألوان تشكل قلب السينوغرافيا، والإيقاع هو جوهر الرقص. وقد انبثق المسرح من الفعل والحركة والرقص. [19]

ولا يعني ذلك أن كريغ يريد ، من خلال ذلك، إزالة "النص الدرامي من "فن المسرح".

"وهل يمكن أن نتصور فن المسرح من دون وجود شاعر كاتب للنص؟" هذا هو السؤال الذي يطرحه المتفرج على المخرج في حوارات كريغ ويجيبه المخرج: "وهل سينقص من فن المسرح شيئاً مما ذكرناه، إن لم يكن هناك شاعر يكتب النص الدرامي الموجه نحو المسرح؟

(ويواصل قوله) في حالة عدم وجود النص الدرامي، بالمعنى المألوف، لا يعني أنه لا يمكن لفن المسرح أن يقدم أي شيء للمتفرجين.

وما هو ذلك الشيء الذي يتم من غير الكلام، والذي يمكن أن يقدم للجمهور؟ يتساءل المتفرج. ويجيبه المخرج: "قل لي، قبل كل شيء، هل أن الفكرة هي ليست عبارة عن شيء ما؟

أجل ولكن ينقصها الشكل.

ويؤكد المخرج: وهل يمكن إعطاء الشكل لفكرة يختارها الفنان؟

المتفرج: أجل.

ويواصل المخرج قوله: وهل هي جريمة لا تغتفر إن استخدم فنان المسرح في ذلك، مادة تختلف عن مادة الشاعر؟

ويجيبه المتفرج بالنفي.

وقبل أن ينهي المخرج كلامه مع المتفرج، يؤكد له:" إذن، المتاح لنا أن نحاول إعطاء شكل لفكرة ما، ويمكن أن نقوم بذلك من خلال أية مادة من المواد التي نجدها أو التي تبتدعها، على شرط أن يتعلق الأمر بتوظيف مواد لا يمكن أن نجد أفضل منها من أجل تحقيق الهدف.

ويشير المخرج إلى المواد التي يمكن أن يستخدمها "فنان المسرح" في المستقبل من أجل خلق الأعمال الفنية: "الفعل" و "المشهد" و "الصوت". ويؤكد :"عندما أقول الفعل أقصد الإيماءة والرقص، أي شعرية ونثرية الحركة. وعندما أقول "المشهد" (scene) أعني كل ما هو مرئي، سواءً الإضاءة أو الأزياء أو السينوغرافيا (scenery - scenography).

وعندما أقول الصوت (voice) أقصد الكلام المنطوق أو المغني، بالضد من الكلام الذي يراد قراءته، لأن الكلمات التي كتبت لكي يتم نطقها وتلك التي كتبت لكي أن نقرأ هما شيئان مختلفان كلياً ".[20]

إن رؤية غوردن كريغ حول إشكالية "النص الدرامي" المألوف، و "النص العرضي" (الذي يشكل الكلام المنطوق جزءً من كل العرض) تقترب كثيراً من رؤية أدولف أبيا في دعواته إلى تجديد طريقة كتابة النص المألوف، وفسح المجال لذلك المؤلف الذي يدعوه "الموسيقى – الشاعر"، الذي يضع في حسبانه كل العناصر المكونة للعرض عند كتابته لنصه بالضد من كاتب "الدراما الكلامية".

وفي مقالة كتبتها لغوردن كريغ، ونشرها تحت عنوان "نصوص ومؤلفين درامين، الرسم والرسامين في المسرح"، يؤكد فيها قائلاً: "أنا هنا لأخبركم وأعلن لكم عن المسرح ومن ولد في المسرح. فهل سنفلج في ذلك اليوم! لربما غداً أو لربما بعد مائة سنة، ولكن سنفلح بذلك! وهكذا كما ترون أنني لا أريد إزالة كل نص من المشهد بسبب عنادي، بل لأنني أولاً، قد لاحظت التدمير الذي يحصل مع النصوص التي تقدم في المسرح، وثانياً، لأن المؤلفين الدراميين قد دمرونا نحن، فهم سلبوا منا حيوتنا واستقلاليتنا ".[21]

**الممثل و الدمية العملاقة**

من جملة ما طرح كريغ في مشروعه المسرحي تساءل عن الممثل وعمله في المسرح التقليدي: "هل هو فنان أم هو شيء آخر؟ فوضع أصبعه على الجرح، ليشير إلى المستوى المتدني الذي يعيشه الممثل في المسرح الذي عاصره والذي شاهده. ومن ثم صرح، قائلاً: "إن التمثيل هو ليس فن، ولهذا ليس من الصحيح الحديث عن الممثل على اعتباره فناناً، لأن كل ما يخضع للصدفة هو

عدو للفنان. فالفن هو ضد الفوضى كلياً. إن الفوضى تنتج من شتات الكثير من الوقائع الصدفية. يمكن بلوغ الفن من خلال المقاصد فقط، ومن الواضح، إذن، من أجل إنتاج عمل فني، أي كان، يمكننا أن نعمل من خلال تلك المواد التي يمكن أن نتحكم بها. والإنسان هو ليس هو أحد هذه المواد.

إن الطبيعة الإنسانية بأكملها تصبو نحو الحرية. ولهذا يشكل بحد ذاته، وبشخصه، برهاناً على أنه "لا يصلح كمادة للاستخدام". وبما أن المسرح الحديث يستخدم أجساد الرجال والنساء كمادة (material) له، فكل ما يتم عرضه فيه يتميز بطبيعة الصدفة: إن كل الأفعال البدنية للممثل، وتعبيرات وجهه وصوته، هي في قبضة رياح انفعالاته (...) وتغزو الإنفعالات كل أعضاء جسده وتهزها كما تشاء. وهكذا يصبح تحت سيطرتها ويتحرك كما لو أنه فريسة للهذيان، كما لو أنه مجنون يترنح هنا وهناك (...) عندما تتوقد الانفعالات، غالباً ما ترفض أعضاء الجسد إطاعة الذهن، بينما لا يقوم الذهن سوى بزيادة نار الإفعالات. ومن خلال صراع الذهن (مع الإنفعالات) يستطيع بالكاد أن يقوم، للحظات، بتحريك العيون أو عضلات الوجه حسب إرادته، ويحدث ذلك مع كل حركاته أيضاً. (...) وهكذا يترك الممثل نفسه للإنفعالات ويقول لها افعلي بي ما تشائين". [22]

لقد جاءت كل هذه التأكيدات في المقالة الشهيرة التي كتبها كريغ تحت عنوان "الممثل الدمية العملاقة" ( في سنة 1907).

وكان يهدف من ذلك إلى رفع مستوى الممثل إلى فنان قادر على الخلق والإبداع، لأن الإنفعالات، في الواقع هي ملك كل إنسان، وكل شخص يعبر عن مشاعره وأفكاره في الواقع اليومي، ولا يمكن أن نعتبر ذلك فناناً. ولكي يرتقي الممثل إلى مستوى الفنان، ينبغي أن يعتمد على "لغة تعبيرية"، وليس

على "التعبير" كما هو في الحياة عموماً، وتشمل هذه اللغة (كما هي لغة الشعر التي تختلف بخصوصيتها عن اللغة التي يتحدث بها كل إنسان)، وأن يستند على مواد خاصة به، لكي يستطيع خلة شكل جمالي وصور تعبيرية.

وكان كريغ ينادي بضرورة :أن يخلق الممثل شكلاً جديداً في التمثيل، يمكن جوهرياً في الإيماءات الرمزية". وكان يؤكد على "أن الممثل في المسرح الحالي المألوف (في سنة 1907) يقوم بالتشخيص (personification) والتفسير (interpretation)، وسيقوم غداً بالعرض (representation) والتفسير، وبعد غد، عليه أن يخلق (creation)، ومن خلال ذلك يمكنه، من جديد، أن يمتلك أسلوباً" [23].

وعندما كان كريغ يتحدث عن "الممثل الفنان"، كان يفكر بمعلمه الممثل الإنجليزي هنري ايرفيغ، الذي اشتهر بتمثيل الشخصيات التراجيدية في مسرحيات شكسبير، والذي كان يشكل، بالنسبة له، المثل الأعلى: ذلك الممثل الذي كان يوظف كل مواده الفنية في التمثيل بشكل دقيق. "وكان يتحرك على خشبة المسرح كالراقص، ولكنه كان طبيعياً: وكان طبيعياً ليس مثل القرد، بل مثل الشهاب (النازل من السماء)، طبيعياً مثل النبتة التي تحيى وتنمو".

وكان يقوم بحساب كل حركة صغيرة، ويدرس كل وضعية جسدية، ويعطي زمناً محدداً لكل كلمة أو جملة درامية ينطق بها في المشهد. وقد استقى كل ذلك من دراسته للإيقاع الشعري في أعمال شكسبير، وقام بتوظيف ذلك في طريقة تمثيله.[24]

وهكذا كان كريغ يدعو إلى إزالة الاعتباطية والصدفية في حركة الممثل في المشهد، وإزالة كل تلك الحركات اليومية المعتادة، ليحل محلها "الحركة" الموزونة بوزن المعايير الموسيقية. وعلى حد قول كريغ: يحلو لي أن أذكر هنا أن كل شيء

قد انبثق من الحركة، حتى الموسيقى... وقد تمت كل المسارح في بقاع الأرض، في الشرق والغرب (حتى وأن تدهورت في نموها) من الحركة، حركة الإنسان (...) ولكن علينا أن نزيل من أذهاننا أية نية كانت في استخدام شكل الإنسان، كما هو عليه، من أجل ترجمة ما ندعوه بالحركة". [25]

وكان يهدف، من خلال ذلك، ليس فقط تحقيق استقلالية "فن المسرح" عن الفنون الأخرى (المستقلة)، بل كان يصبوا، أيضاً إلى أن يكون "فن الممثل" مستقلاً عن هيمنة شخصية المخرج (المستبد، كما كان مألوفاً في المسرح الطبيعي).

وهكذا كان المخرج كريغ يبحث عن ذلك "الممثل الفنان" الذي يمكن أن يستجيب لمشروعه التجديدي في فن المسرح: الذي يمتلك أدواته الفنية، ويعرف كيف يوظف وسائله ومبادئه الفنية من أجل أن "يخلق" صوره الفنية.

وعندما طرح كريغ رؤيته حول الممثل في مقالته "ممثل الدمية العملاقة"، لم يكن، في الواقع، يصبوا إلى جعله دمية بيد المخرج، أو كأنه بيدق شطرنج (كما كان يتعامل معه مينغن مثلاً) ويحركه في المشهد كما يشاء، بل كان يريد أن يحرر الممثل من الإعتباطية وأن يجعله يسيطر ويتحكم بكل أدواته الفنية الخاصة به، لكي يتحرر من هيمنة سلطة المخرج الذي يحركه كما يشاء.

وعندما فكر المخرج كريغ "بالدمية العملاقة" لم يكن يقصد أن يكون الممثل لعبة أو دمية بيد المخرج، وعلى حد قوله: عندما فكرت بهذه الخلقة (figure) الجديدة (سوبر ماريونت) قبل خمس سنوات وطرحتها كبديل رمزي عن الإنسان، وقمت تعميدها تحت هذا الاسم، هل كنتم تنظروا أو تفكروا أنكم ستشاهدون خيوطاً من الأسلاك الحقيقية أو الحريرية في ذلك. أتمنى أن تمر خمس

سنوات أخرى من الزمن لكي تستطيعوا إزالة تلك الخيوط المتشابكة من أذهانكم" [25].

## حول عمل المخرج

يظهر في الحوار الأول الذي يدور بين المخرج والمتفرج، في كتاب كريغ "فن المسرح"، بعض الإشارات الجوهرية التي تتعلق بمهمات وعمل المخرج، التي تبدو أنها من المسلمات المألوفة في عمل المخرج اليوم، ولكن علينا أن نفكر أن ذلك قد جاء في حوار كتبه كريغ في سنة 1905 (في برلين)، أي في تلك الفترة التي كان مفهوم الإخراج والمخرج لا يزال في طور التكوين، ولم تكن هناك كتابات متخصصة في هذا المجال، وكان كل مخرج يبحث عن منطلقات لوضع اللبنات الأولى لطريقة عمله (وأسلوبه) في الإخراج، بعيداً عن النموذج السائد للمسرح الطبيعي.

ويمكن أن تستشف ونلخص من بين سطور الحوار بعض النقاط الأساسية التي أشار إليها غوردن كريغ ، كتوجيهات لعمل المخرج في المسرح الذي سيأتي بعده.[26]

ويظهر لنا، وبشكل غير مباشر، أن الإشارات التي جاءت في ثنايا ذلك الحوار، تتوجه نحو تشخيص ثلاثة مدارات تدخل ضمن "عمل المخرج" المسرحي، يمكن تلخيصه على النحو التالي:

المدار الأول: يشمل على ضرورة أن يقوم المريد للعمل في مجال الإخراج بنوع من التدريب الأساسي (Training) لمعرفة التقنيات التي تدخل ضمن إنتاج العرض (مثل التمثيل والسينوغرافيا والإضاءة...). وأن يتم هذا الإعداد الأولى في فرقة مسرحية لها هيكلية وبرنامج إنتاج العرض المسرحية.

أما المدار الثاني: يشمل على اختيار الموضوع أو الفكرة أو النص الذي يراد إخراجه، وتفعيل القدرات الإبداعية. ويتطلب ذلك إلى تفعيل الخيال والثقافة الشخصية.

ويأتي المدار الثالث: الذي يشمل على كيفية توظيف كل المعارف التقنية التي حصل عليها المخرج من أجل تحقيق الفكرة الأساسية وجوهر موضوع العرض. ويتطلب ذلك إلى قدرات تنظيم العمل الجماعي، وتنسيق كل ما يلزم لتنميته، و"كأن ذلك يجري على متن باخرة – على حد قول كريغ – يكون المخرج قبطانها".

وما يتعلق في المدار الأول، ينبغي أن يتعرف (ويعرف) ما يلزم في تفاصيل في تقنيات التمثيل: المبادئ التي تتحكم بالحركة والفعل والإيماء الجسدية والتقنيات الصوتية في عمل الممثل، مثل مبدأ الزمن – الإيقاع و الإنشداد وخلق العلاقات الفضائية في المشهد.

ومن ثم ينبغي أن يعمل تخطيطاً لسينوغرافية المشهد، وتنسيق ذلك مع حركات الشخصيات، ودراسة إمكانية ومحدوديات تطبق ذلك في المجال العملي. وينبغي أن يقوم بذلك من خلال تخطيطات أولية (Sketch)، وأن يختار الألوان المناسبة للنص والفترة التاريخية، ومن ثم يقوم برسم الأشياء: قوس أو نافورة أو شرفة أو سرير، وكل ما يلزم حسب النص.

ويقوم بعد ذلك بإضافة الشخصيات حسب كل مشهد في الدراما ويضع حركاتها وأزيائها. وينبغي أن يقوم بذلك بكل تأني وأن يجعل التخطيط الأولى أن ينمو وبشكل يرضي المشاهد.

وبينما يقوم بتنفيذ هذا المشروع المرسوم والمصور، ينبغي أن يتبع الأصوات اللازمة والنظر في مغزى الأبيات الشعرية أو معنى النثر وروحية النص.

وبعد أن يتم تخطيط كل ذلك، تأتي مشكلة اختيار الأزياء المناسبة للعرض، وعليه أن يتابع كل الإجراءات التي ستتم لتنفيذ تخطيط السينوغرافيا وتصميم الأزياء عملياً.

وعندما يتم التحضير لكل هذه الجوانب التقنية، يحق له أن يبدأ العمل مع المثلين، وتوزيع الأدوار عليهم.

وفي المرحلة الثانية يري المخرج أمامه لوحة وكأنها صورة حلم في اليقظة. ويدع الشخصيات أن تتحرك في أحداث الدراما ويبدأ بدراسة الإضاءة وتأثيراتها من خلال علاقتها بالسينوغرافيا وحركات الممثلين والأزياء. وهكذا يتصور كل العناصر سوية ليتم خلق التناسق الهارموني ما بينها في المشهد.

وينبغي أن يتم دراسة حركات الممثلين، المجاميع والأفراد. ويتصور ويرسم الحركات والوضيعات الجسدية والإيماءات لكل ممثل على انفراد، ومن خلال علاقة ذلك بالعناصر الأخرى.

وينبغي أن يتدرب المريد للعمل في الإخراج على كل هذه التقنيات (artisan) الحرفية، التي تشكل الأرضية الملائمة لعمله، إن أراد أن يواجه الإخراج لنص ما.

ومن ثم يبدأ هنا، عملية تحفيز خياله الفني، وتوظيف ثقافته الشخصية ومعارفه في معالجة الحالات الإنسانية المطروحة في الموضوع أو في النص الدرامي.

وإن كانت لدى المخرج قدرة حرفية سيقوم بقراءة النص الأولى، ويبدأ بالتصور لكل تونات الألوان والحركات والإيقاع الذي يمكن أن تأخذه صور الدراما، وسوف يرى أن المؤلف قد تعامل مع ذلك بشكل عابر، بينما تظهر له بوضوح، وعليه سوف لن يلتزم بالإرشادات التي وضعها المؤلف في نفسه. وليس

المهم هو أن يأخذ أو لا يأخذ بتلك الإرشادات النصية، بل المهم أن يتصور كل العناصر ويخلق ما بينها تناسق (هارموني): بين الفعل في المشهد والنص الشعري أو النثري وكل ما فيه من مغزى وجماليات.

وبصدد إشكاليات التزام المخرج أو عدم التزامه بإرشادات مؤلف النص، يتوقف كريغ عند أعمال شكسبير، ويشير إلى النصوص العظيمة له: هاملت وملك لير وروميو وجوليت، ويؤكد أن الشاعر العظيم قد أدرك طبيعة الشغل المسرحي وأدرك أن لا فائدة من وضع الإرشادات في النص (ما عدا بعض نصوصه التاريخية)، ويكتفي بما يقال من كلام في حوارات الشخصيات، ويورد مثالاً حول المشهد الأول من الفصل الأول من مسرحية هاملت (التي أخرجها) حيث يخبرنا حوار الشخصيات: بالوقت – منتصف الليل. هناك تبديل نوبة حراس القلعة. يجري الفعل في القضاء المفتوح في تلك الليلة الباردة جداً والهادئة، التي يخيم عليها الظلام. وإن أضاف المؤلف أي إرشاد آخر سيكون جلياً.

ويؤكد كريغ على أن شكسبير كان نادراً ما يضع إرشادات( instructive –stage -direction) في نصوصه، كما يمكن ملاحظة ذلك، لأنه كان شاعر رجل مسرح، وأدرك أن لا فائدة من وضع الإرشادات التوجيهية في نصوصه. وفسح المجال للمتفرج أن يطلق عنان خياله من خلال تتبعه لما تقوله الشخصيات في المشهد، من دون حاجة إلى رسم أو بناء مشهد واقعي أو طبيعي.

وهناك إشارات متفرقة جاءت في حوارته حول عمل المخرج، ينصح فيها ضرورة أن يمتلك المخرج معرفة بالموسيقى والغناء والرقص، (لكونها تشكل المنبع الذي انبثت منه الدراما منذ القدم) وأن يقوم بخلق "شكل جمالي" في "تكوين العرض".

و علينا أن نتذكر، أن كل ما جاء في إرشادلت كريغ، يرجع إلى فترة بداية نمو فن الإخـراج بين سنة 1905 و 1910.

وفي الواقع، أن كريغ، كما هو الحال مع أدولف أبيا، لم يؤلف كتاباً محدداً يخص إجراءات الإخراج، أو يحدد عمل المخرج بل جاءت إشاراته ضـمن مـشروعه التجديـدي الـذي شـمل عـلى تناول كل مفردات "فن المسرح".

وفي الواقع، تظهر عناصر مهمة وإجراءات دقيقة استند عليها هو نفسه في إخراج أعماله، وخصوصاً في إخراجه الشهير لمسرحية هاملت في مسرح الفن في موسكو سنة 1911.

وفي كل الأحوال، يمكن القول، أن كريغ قد فتح ذلك الطريـق الجديـد في فهـم وممارسـته "فن المسرح" وفي وضع بعض المبادئ الأساسية في "فن الإخراج" الذي كان يراه فناً مـستقلاً (عـن الأدب) وقادراً على أن يكون مكتفياً بذاته (من خلال عناصره وطرق إجراءاته، الفنية) مثل بـاقي الفنون الإبداعية الأخرى التي تتميز بموادهـا وخـصوصية وسـائلها التطبيقيـة. وعـلى حـد قولـه: "عندما سيحصل المسرح على حقه الشرعي ويكون مستقلاً (...) سوف لن يبقى عبارة عن مجـرد تقنيات للتعبير (...) ليس من المسلمات أن يستند المسرح دوماً على نص لإخراجـه، وكـما قلـت، سيأتي ذلك اليوم الذي سيقوم المسرح بخلق نتاجاته الفنية المستقلة" [(27)].

## إخراج مسرحية هاملت

إن حكاية غوردن كريغ مع إخراج مـسرحية هاملـت في موسـكو سـنة 1911، أصـبحت مـن النـوادر الغربيـة والطريفـة في تـاريخ المـسرح الأوروبي الحـديث. وتـأتي غرابـة هـذه الحكايـة مـن الـدعوة التـي وجههـا ستانسلافـسكي (الـذي

أبتلى بصيغة "الطبيعية" التي رسمت حول أعماله الإخراجية) للمخرج الإنجليزي (الإيرلندي، الذي اشتهر بما يدعى "برمزية" مشاهده وطريقة إخراجه للعرض المسرحي) لإخراج مسرحية هاملت مع فرقة مسرح الفن في موسكو.

وقد وصل كريغ إلى موسكو قادماً من إيطاليا في شتاء سنة 1908. وتعرف على أعضاء الفرقة وتبادل معهم وجهات النظر حول طبيعة طريقته في الإخراج وفهمه لفن المسرح. و استمع لهم، وشاهد بعض المشاهد التي قدمها ستانسلافسكي نفسه – ولكنه لم يكن مقنعاً بواحد منها.

وتم التعاقد بين كريغ والفرقة للعمل لمدة سنة، على أن يكون هو مصمم السينوغرافيا وهو المخرج لمسرحية هاملت. ورجع كريغ إلى فلورنسة (إيطاليا) لتحضير ما يلزم من تخطيطات ومجسمات لخطته الإخراجية.

وبعد سنة جاء إلى موسكو يحمل معه التخطيطات الأولية (skecht) ومجسمات للمشاهد (maguett) ونموذجاً لمجسم مسرحي (model of stage)، ليبدأ العمل مع الممثلين والفنيين في الفرقة، ومع مساعدة ستانسلافسكي وسوليرشسكي في الإخراج.

واستمر العمل، بعد ذلك، لمدة ثلاثة سنوات متتالية، بين ذهاب وإياب كريغ ما بين مدينة فلورنسه وموسكو.

ويتحدث ستانسلافسكي عن هذه التجربة مع كريغ قائلاً: "تم ترتيب غرفة خاصة لكريغ، وضعت فيها مجسماته اللازمة للسينوغرافيا والدمى، وتم تزويد ذلك بالإضاءة الكهربائية حسب توجيهاته. وقد قرر أن يستخدم الشاشات (Screens) التي كان يمكن وضعها على خشبة المسرح بأشكال مختلفة وتركيبات لا متناهية. وكان يمكن تنمية وتوسيع هذه السينوغرافيا بفضل خيال المتفرج الذي سيكون مدعواً للمشاركة بالعملية الإبداعية للعرض". [28]

## إجراءات الخطة الإخراجية

بدأ كريغ العمل مع أعضاء فرقة فن المسرح لتوضيح أبعاد خطته الإخراجية للمسرحية، مستخدماً نموذج المجسمات التي حملها معه من مشغله المسرحي في فلورنسه. "وبينما كان يشرح أبعاد الميزانسين والنص وهو جالس حول الطاولة – على حد قول ستانسلافسكي – " كانت مجسمات السينوغرافيا والدمى على الطاولة أمامه، وبيده عصا طويلة يشير بها إلى ما يريد توضيحه، من أجل أن نرى بوضوح حركات الممثلين. وكنا نحن نقوم بمتابعة النمو السيكولوجي للنص، وكنا نحاول ربط ذلك بحركات الممثلين، وبيدنا نسخة من النص. وقد ظهر منذ بداية قراءتنا للصفحات الأولى للنص، من بين ما ظهر من أمور أخرى، أن الترجمة الروسية لم تكن تجسد بشكل ملائم دماثة وقوة النص الشكسبيري. وقد برهن لنا ذلك كريغ بمساعدة الدراسات النقدية باللغة الإنجليزية حول هاملت، والتي حملها معه عند مجيئه. وكانت هذه الترجمة الروسية غير المرضية سبباً للكثير من سؤ الفهم.

وها هي أحدى الأمثلة، من مشهد هاملت مع أمه التي تسأله: "ماذا ينبغي أن أفعل"؟

ويجيبها هاملت: ليس ذلك الذي سأقوله لك... إذهبي، إذهبي وضاجعي زوجك الجديد... الخ.

وحسب قراءة كريغ لهذه الجمل من النص، ظهر أن هاملت لم يكن يقصد نصح أمه لتذهب وتضاجع زوجها، بل قال ذلك بنوع من السخرية (أيرونك). وكان يتحدث مع أمه بحنان، ولم يكن يعتبرها سيئة، بل سطحية، أفسدتها الأجواء الفاسدة للبلاط (...) ولهذا لم يرى كريغ في شخصية الأم سلبية بل إيجابية .[29]

ويؤكد ستانسلافسكي على وجود العديد من المقاطع في نسخة الترجمة الروسية للنص التي قام كريغ بتوضيحها، ومن ثم بتعميق قراءة فحواها في النص الشكسبيري.

وكان كريغ يرى في هاملت أفضل رجل في الدنيا، لا هو بمجنون ولا متنرفز، بل ينظر إلى ذلك العالم الماورائي الذي يتعذب فيه أبية المقتول. وكان ينظر إلى البلاط بنظرة أخرى ويريد أن يقوم بتنظيفه من الخسة، بل أن يقلب المملكة رأساً على عقب، ويزيل العناصر المضرة والنفوس الفاسدة مثل غولديستر، وإنقاذ الحب الطاهر من الخراب، مثل أوفيليا.

وقد نشر كريغ مقالة حول "الدراما الشكسبيرية" في سنة 1908، وأكد على أن نصوص شكسبير لم تكتب من أجل أن تعرض على خشبة المسرح. ومن ثم يؤكد على أنه "لو أردتم تقديمها وتمثيلها عليكم أن تمثلوها كاملة. أما بخلاف ذلك فلا تقدمونها" [30].

ولكن، إن كانت أعمال شكسبير لم تكتب لغرض العرض بل لغرض القراءة، كما يقول كريغ، إذن، لماذا قام هو نفسه بإخراجها؟

ويجيب كريغ على ذلك، قائلاً: "لقد حاولت أن أقوم بإخراج مسرحية هاملت – هاملت شكسبير – في موسكو. فلماذا قمت بذلك وكنت أعرف أن ذلك هو من المستحيل؟ لأسباب عديدة: كنت أريد أن أدعم رأي في ذلك، وكنت أريد أن يدرك الناس حقيقة ذلك. وكنت أريد، أيضاً، أن أواجه النقاد، وأن أمارس نوعية عملي كمخرج (لأني لم أخرج عملاً منذ فترة طويلة). إضافة إلى أنني كنت أرغب عمل ما طلبه مني أصدقائي" [31].

وكان كريغ يؤكد على أن أعمال شكسبير هي عبارة عن "قصائد درامية"، "شعر درامي". وكان يتحدث مع ممثلين الفرقة، قائلاً: "إن هاملت

هي ليست دراما طبيعية، ليست طبيعية في جوهرها، لو تم مقارنتها بالدراما التي كتبها أبس أو التي كتبها معلمكم تشخوف. ولا تجري أحداثها ولا حركات شخصياتها حسب خطوط الحركات الطبيعية. إن الخطوط المحركة لهذه الدراما، من الأفضل القول هذه القصيدة الدرامية، ليست طبيعية، بل أن الخطوط المحركة فيها (ما ورائية) ما فوق الطبيعية".

وتأتي قراءة كريغ لمسرحية هاملت من هذا المنطلق، لأنه كان يرى أن الأشباح والأرواح التي تحوك حبكة نصوص شكسبير التراجيدية هي أحدى المفاتيح للدخول في عمق تلك الأعمال. وذلك العالم الماورائي للأشباح والأرواح هو الذي يقوم بتغير أحوال الشخصيات من حال إلى آخر، في مواجهة القدر الوجودي.

وذلك هو ما يؤكده كريغ في مقالة خصصها لهذا الموضوع تحت عنوان "الأشباح في تراجيديا شكسبير"، والتي يؤكد فيها على أن تلك الأشباح هي أشبه بمفاتيح النوطة في تأليف القطعة الموسيقية، هي المحركة لعالم اللطائف، عالم النفس البشرية، كما نجد ذلك في هاملت أو في مكبث أو في ريجارد الثالث أو في العاصفة.

ومن الواضح أن كريغ يفرق بين ما يدعى "بسيكولوجية الشخصية" التي تتميز بها أغلب "الدراما البرجوازية" وعالم الأرواح والأشباح التي تحرك حبكة وشخصيات التراجيديا الشكسبيرية. وقد أكد على ذلك، أيضاً، أثناء حديثه مع فرقة الفن في موسكو، موضحاً: "إن ما نريده في مسرحية هاملت هو ليس الكشف عن الكركترات ولا عن سيكولوجية الشخصيات وعرضها على الجمهور، نحن هنا بصدد قصيدة أكثر من كونها "دراما شعرية". لا يتم هنا سرد حكاية طبيعية، لا يأخذ النثر فيها مكان الشعر، أي أن طريقة الكلام فيها هي

ليست طبيعية. فالشعر هنا هو الذي يحتل مكان الكلام اليومي المعتاد (...) ولهذا، من العبث أن يتم ترجمة الشعر إلى نثر،بل سيكون من الخطأ تمثيل هذه القصيدة الشعرية من أجل الكشف عما يوجد في أفكاركم أو ما يوجد في أذهانكم، ولا حتى الكشف عن تلك التي كانت تبدو أنها تدور في ذهن هاملت أو أوراسيو.

و فكرتي أن، في هذه الحالة، أن تمثلوا ذلك بقصد واحد فقط، هو الكشف عن جماليات وروحية شكسبير". [32]

ومن الواضح، كان كريغ يصبوا، في إخراج مسرحية هاملت، إلى تقديم النص كاملاً، بدون مساس به، ومن خلال التوغل في عالم شكسبير. ولم يكن يريد إخراج "نص درامي". كان يرى أن مفتاح الدخول لعالم شكسبير هو في رؤية أبعاد ذلك العالم الماورائي، عالم ما وراء الطبيعة، الذي كان هاملت يلاحقه، لتهدئة عذاب أبيه في ذلك العالم اللامرئي. بحثاً عن ذلك المغزى والغموض في الكون. وكان يريد، من خلال ذلك، التوغل في عمق اللغة الشعرية، و في إيقاع جماليات الشعر الشكسبيري [33].

## بعض الحلول الإخراجية في مسرحية هاملت

كان كريغ يقوم بتوضيح خطته الإخراجية لممثلين فرقة مسرح الفن، من خلال اعتماده على تخطيطاته ومجسماته للمشهد والحركات والوضعيات والأزياء وتوظيف الإضاءة، ويقوم، في نفس الوقت، بشرح مغزى كل شيء يتم استخدامه في المشهد، وحسب ما كان يراه في عالم شكسبير، ومن خلال ما كان يراه هاملت، في عالم البلاط الملكي، من غدر وخيانة أدى إلى قتل أبيه.

و"كان من المفروض – حسب قول ستانسلافسكي – أن يبدأ العرض من خلال الحركة البطيئة والجليلة للشاشات. وكان المفروض أن تتداخل تلك الشاشات مع بعضها البعض في حبكة واحدة، وكأن ذلك هو حلم يحلم به الجمهور لينتقل به إلى عالم آخر. وقد فكر كريغ بوضع فوندال في عمق فضاء المشهد، لأن ذلك لا يبعد انتباه المتفرجين عن فعل الممثلين، و لأنه يساعد على إبراز استخدام الشاشات المتحركة باستمرار، مع حركات الممثلين، وحركات الإضاءة، الموجهة نحو المشهد على شكل حزم لبقع ضوئية أو أشعة منتشرة.

وكان كريغ يحلم بعرض دائم الحركة، ومن دون توقف للاستراحة بين الفصول. وكان ينبغي أن يصل الجمهور إلى القاعة ولا يفرق بين المشهد والصالة. وكان ينبغي أن تكون الشاشات استمرارية لمعمار القاعة وتنصهر معها". [34]

ويشير كريغ، في حديثه عن سينوغرافيا المشهد الأول من الفصل الأول لمسرحية هاملت (في كتابه "من أجل مسرح جديد") قائلاً: ترون حاجزاً يقسم خشبة المسرح إلى قسمين، في قسم منه جلس هاملت منغسماً في حلمه، وترون في القسم الثاني ما يحلم به هاملت، كما لو أنكم تشاهدون ذلك من خلال خيال هاملت. وما يوجد خلفه هو بلاط ملك وملكة الدنمارك، الذي يظهر عبارة عن كاريكاتور غروتيسك لنوع من الخسة الملكية. ويتكلم الملك وكأنه إنسان آلي يقضقض بحنكة أثناء نطقه، وتخرج الكلمات من فمه كأنها خوار الخنزير المفترس. اقرئوا تلك الكلمات وستدركون أنها عبارة عن كاريكاتور، وينبغي أن تنطق تلك الكلمات كما هي". [35]

ويشير كريغ، في "دفتر مذكراته اليومية" إلى ذات المشهد الأول وإلى وجود عالمين أحدهما يواجه الآخر، عالم هاملت وعالم البلاط، قائلاً: "و نرى هاملت

في لقطة قريبة متمدداً بين وسادتين بلون رصاصي، وكأنها عبارة عن قبر مفتوح. وهناك وشاح أسود شفاف كبير يمتد بطول سعة خشبة المسرح، يفصل هاملت عن عالم البلاط، عن عالم الجور والثراء الفاحش، كله مطلي بالذهب. وينم لمعانه عن عنف شيطاني. هناك سلم مرتفع وهرم جلس على قمته الملك والملكة. رداء ذهبي قرمزي ينزل من كتف الملك نحو سطح الخشبة ويغطيها كلياً، على صورة تموجات ذهبية. ومن تعرجات تلك التموجات تظهر رؤوس الحاشية (من ثقوب في الرداء) متوجهة بنظراتها نحو عرش الملك المغتصب. ونرى البلاط من خلال نظرة هاملت. ونسمع كلمات (الملك) من وراء القناع. وما نراه هو الحقيقة وما نسمعه هو الزيف [36].

ومن وجهة نظر ستانسلافسكي، أن ميزانسين عرض هاملت (في أخراج كريغ) قد "حول المشهد الأول من المسرحية إلى نوع من المونودراما وهو جالس على كورنيش البلاط منغمساً في أفكاره الحزينة، بينما يرى أمامه ذلك الثراء الفارغ والتافه والفاسد لبلاط الملك الذي يكرهه".

ومن جانب آخر يشير ستانسلافسكي إلى الموسيقى التي تم استخدامها في هذا المشهد (التي قام بتأليفها الموسيقار الروسي إيليا ساك الذي واكب خطوات إخراج العمل منذ البداية، كما هي عادته في تأليف موسيقى عروض فرية مسرح الفن): ويسمع صوت الأبواق الشرسة والمتغطرسة لتعلن عن ذلك التنافر المفضوح لجريمة الملك المتكبر، وهو في بداية استيلاءه على سلطة العرش". [37].

وقد تحدث ستانسلافسكي (في كتابه "حياتي في الفن" ) على اعتباره مساعداً لمخرج مسرحية هاملت (مع سوليرشفسكي) عن العديد من الحلول الإخراجية التي وضعها كريغ لمشاهد العرض، مثل: المشهد الأول عن الفصل الأول، ومشهد وصول الفرقة المسرحية لتقديم عرضها في البلاط، ومشهد

مونولوج هاملت، ومشهد ظهور شبح الأب المقتول ومشهد المبارزة في الفصل الأخير، وذكر كل ذلك في فقرة خصصها للحديث عن كريغ والراقصة إيزادورا دونكان (زوجة كريغ). وتجدر الإشارة هنا إلى بعض من تلك التفاصيل الإبداعية لرؤية كريغ وحلوله الإخراجية، ليتسنى لنا تصور ملامح من الخطة الإخراجية التي وضعها بين يدي مساعديه في الإخراج.

وفي الوصف الذي وضعه ستانسلافسكي، حول مسرحية هاملت التي أنتجتها فرقة مسرح الفن في موسكو، تظهر أمامنا بعض الجوانب من تصورات غوردن كريغ التي رسمها في خطته الإخراجية، على النحو التالي:

**مشهد وصول الفرقة المسرحية**

"تتحول فتحة خشبة المسرح إلى مكان لتقديم عرض البلاط، بينما تصبح خلفية المشهد مكاناً للمشاهدين. هناك حفرة تفصل بين الممثلين والمتفرجين، هناك عمودان كبيران يحددان مكان العرض، ينزل من أحدها سلم نحو الأسفل، وسلم آخر يصعد من الحفرة نحو عرش الملك الملكة. جلس على جنبيهما الحاشية صفاً صفاً، على طول الجدار الأمامي، وهم يرتدون أزياء الملوك: ثياب فضفاضة ورداء مذهب وكأنهم تماثيل برونزية في خط واحد.

تصل الفرقة المسرحية في مقدمة الخشبة، وظهورهم موجهة نحو جمهور الصالة يقدموا العرض أمام الملك.

حزمة أشعة ضوء نازلة من الأعلى بخط مائل تضيء، بين حين وآخر، الملك والحاشية الجالسين في الظلام، لتبرز أزيائهم المذهبة الشنيعة. إضاءة ساطعة موجهة نحو الممثلين بثيابهم الملونة، وعلى هاملت وأوراسيو.

أثناء تقديم عرض الممثلين نرى الملك وهو يثب من مكانه. يقفز هاملت من مكانه وكأنه نمر يرمي نفسه في الحفرة. ويخرج من الحفرة ليصعد السلم نحو الحاشية والملك. تبدو قفزاته غريبة في ذلك الظلام. كشاف ضوء يوجه نحو الملك الذي يبتعد عن مكانه، يتبعه هاملت وكأنه بهيمة تلاحق فريستها".

ومن خلال مشاهدتنا للتخطيطات التي وضعها كريغ لحركات الممثلين البلاستيكية وللأزياء يظهر وكأنه قد وضع حركات وأزياء شبيهة بتلك التي نجدها في فرق كوميديا ديللارتة، بثيابهم الفنطازية الملونة وأدواتهم الموسيقية التي يستخدمونها في عروضهم: طبول وآلات وترية وأشياء أخرى.

وفي رأي غوردن كريغ أن فرقة الممثلين مع هاملت يشكلان قوتان محركتان في حبكة الدراما، وكان وجودهما سوية، يشكل، على حد قو هاملت "مصيدة للفئران"، يتم من خلال فضح الملك في ردود أفعاله، ويتأكد هاملت من جريمة مقتل أبيه.

ويتبع ذلك المشهد موقع حراس القصر، ونرى هاملت ورفاقه في مخبئهم في الظلام وهم ينتظرون الشبح، ويظهر الشبح من جديد متسللاً بغموض على طول الجدار وكأنه ملتصق به، بينما يبحث هاملت ويبحث معه الجمهور، عن رؤية الشبح.

يجري المشهد في أعلى نقطة من أسوار القصر، تحت السماء المضاءة بالقمر الذي أخذ بالاحمرار جراء بزوغ الفجر. يقود الملك المقتول أبنه إلى هذا المكان ليبتعد عن الجحيم الذي يتعذب فيه، ويقترب من الفردوس الذي تصبوا إليه روحه.

ثياب الأب المهلهلة التي تغطي جسمه تبدو كأنها تلمع تحت ضياء القمر في السماء، كأنها شيء أثيري من عالم ما ورائي، بينما نرى هاملت بثيابه

السوداء، يرتدي رداء من الفرو الثقيل الذي يدل على أنه لا يزال مرتبطاً بالعالم المادي الخسيس في وادي الدموع. يحاول أن يستنفر قواه للكشف عن ذلك الغموض، وأن يفهم ما الذي يوجد في ذلك العالم الماورائي، أن يفهم من أين جاء طيف أبيه.

## وصف مونولوج هاملت

"تميز مشهد مونولوج "أن أكون أو لا أكون" بروحانية رفيعة. ولكننا لم نتمكن من تحققه كما كان يريد كريغ في تخطيطاته الأولية. ممر طويل لبلاط جعله مظلماً ورصاصياً في هذه المرة، ونراه كما تراه عيون هاملت، ثراء كان يوجد في زمن ما ولم يعد له معنى الآن. أصبحت تلك الجداران سوداء الآن، وأصبحت تلك الخلفية و كأنها تجرجر بنفسها صاعدة من العالم السفلي، أصبحت كريهة في نظر هاملت، ولا معنى لها بعد موت أبيه. بعد أن رأى طيفه ولو للحظات قليلة، ورأى العالم الماورائي.

وينطق هاملت كلامه عن الدنيا باشمئزاز وشناعة، "أن أكون" (to be)، أي بمعنى أن نستمر بالعيش يعني البقاء و اجترار الألم والعذاب.

وفي التخطيط الأولي الذي وضعه كريغ كان هناك حزمة ضوء عريضة بجانب هاملت، تظهر تحتها، بين حين وآخر، صورة امرأة جميلة فضية تجر هاملت نحوها. وذلك هو الذي يعني "أن أو لا تكون" (or no't to be)، بمعنى أن لا نستمر في البقاء في هذا العالم الفاقع، أن ننهي العذاب، أن نترك كل شيء ونموت.

وقد ظهرت لعبة الإضاءة في هذا التخطيط في أرقى مستوياتها، لعبة الضوء والظل التي تجسد عذاب هاملت بين الحياة والموت. وذلك هو ما لم أتمكن أنا، كمخرج، أن أحققه في المشهد".

ولم يستطع ستانسلافسكي تحقيق هذا المشهد، بعد أن سلمه كريغ كل التخطيطات الإخراجية للعرض ورجع إلى إيطاليا، وبقي هو يعمل مع سوليرشفسكي وممثلين الفرقة. وقد واجه صعوبات كثيرة، ولم يستطع تحقيق مشاهد أخرى أيضا.

وكانت أولى الصعوبات التي واجهها هي تحقيق تحريك الشاشات (screens) على خشبة المسرح، كما كان يرد ذلك كريغ: شاشات بأحجام كبيرة بصل إرتفاعها إلى حد سقف الخشبة، ليتجاوز ارتفاعها حدود منظور المتفرج، على أن تكون مصنوعة من الخشب والحديد أو من الفلين والنحاس. ولم يستطع ستانسلافسكي العثور على المواد المناسبة في السوق لتصنيعها، ولم يكن لديه المال الكافي، وبسبب ضخامتها أيضاً. وتم عملها من خلال استخدام شاشات من القماش المصبوغ بلون الخشب. ولم يكن ذلك ملائماً لتقبل الضوء والظل للإضاءة الكهربائية.

وكانت هنالك صعوبة أخرى تتعلق بطريقة التمثيل: "كان كريغ يريد نوعاً من التمثيل غير الطبيعي، كما هو عالم شكسبير الشعري، النقيض للطبيعة المألوفة في تمثيل أعضاء فرقة الفن، كان يريد تمثيلاً هادئاً وبارداً يستند على الوضعيات البلاستكية وعلى الإيقاع الحركي، تتحرك في الضوء والظل وكأنها أشباح (سلويت)، كما نرى ذلك في تخطيطاته التي رسمها للحركات وأزياء الشخصيات – الممثلين. بينما كان الممثلين في فرقة مسرح الفن قد اعتادوا على نوع من التمثيل القريب من السلوك اليومي المعتاد، وبحركاته اليومية المعتادة. وقد طلب

منهم كريغ الإبتعاد عن ذلك، والإبتعاد، أيضاً، عن الجانب السيكولوجي للشخصيات وعن أحياء عالمها الداخلي (كما كان يصبوا إلى ذلك منهج ستانسلافسكي).

وكانت تلك هي أحدى المشاكل العويصة التي كان ينبغي على ستانسلافسكي مواجهتها – كمساعد مخرج، سلمه كريغ مهمة العمل مع الممثلين وتحقيق المشاهد. وقد ذكر ذلك في كتابه "حياتي في الفن"، قائلاً: "كان الممثلون والكوبارس يمثلوا بشكل جيد، ولكن... كان يمثلون بتقنيات مسرح الفن. ولم استطع أن أوصل لهم تقنيات تلك الطريقة الجديدة، التي عملت أنا عليها وكنت أشعر بها في داخلي، وقد عملت معهم طويلاً (...) ولم استطيع بلوغ ذلك" [33].

وكان يبدو، فعلاً، أن ستانسلافسكي في مرحلة عمل مع نفسه بحثاً عن طريقة جديدة في التمثيل، كما فعل فيما بعد من خلال تركيزه على الأفعال الفيزياوية، للتوجه نحو العالم الداخلي للشخصية. ولكنه كان لا يزال في بداية بحثه عن ذلك، ولم يستطيع إيصاله لإعضاء فرقيته المسرحية.

ويذكر ستانسلافسكي صعوبات أخرى تتعلق بمشكلة تحقيق الشاشات، على خشبة المسرح قائلاً: "ها هي مشكلة أخرى. كانت هذه الشاشات غير مستقرة وتسقط باستمرار: كان يكفي أن يسقط واحد منها حتى تجر الأخريات ورائها. وقد حاولنا بشتى الطرق والحيل أن نجعلها ثابتة ومتحركة!

وكان هناك العديد من الحيل التي جربناها، ولكن، كان جميعها تتطلب إلى بناء خاص في المشهد وتغييرات في معمار المسرح، ولم يكن بمقدورنا أن نحقق ذلك، ولم يكن لدينا المال الكافي للقيام بذلك. وقد تدرب العمال كثيراً على إمكانية النجاح في تحريك تلك الشاشات، ولكن من دون جدوى. وفي كل مرة

كان أحدهم يعثر بالشاشات في مقدمة الخشبة، وكان الآخر يخرج من بين الفتحات الضيفة للشاشات ويظهر كل ما يوجد خلق الكواليس. وكان ذلك قبل ساعة من بدء العرض. وكانت تلك هي عبارة عن كارثة حقيقة. وقد جرى الأمر على النحو التالي: جلست في الصالة والعمال على خشبة المسرح. جربت معهم تقنيات مختلفة من أجل القيام بتحريك الشاشات وللمرة الأخيرة. وبدا لي أن كل شيء كان على ما يرام. وذهب العمال للإستراحة. خلت خشبة المسرح وساد الصمت في الصالة. ولكن، ها هي إحدى الشاشات تميل و تميل أكثر وأكثر، لحد أن سقطت، وسقط خلفها باقي الشاشات واحدة تلو الأخرى، وهطلت على أرضية خشبة المسرح وكأنها قلعة من كارتون. و رأيت الرباطات تهتز، والشاشات تتفتت والقماش يتمزق، وكل شيء سقط وكأن ذلك أشبه ببقايا أكوام من زلزال حدث.

وبدأ الجمهور يدخل إلى الصالة، وكنا خلف الستارة المغلوقة نعمل من دون هوادة لتصليح تلك الشاشات التي تهشمت وتفتت. من أجل تلافي تلك الكارثة وجب علينا أن نتخلى عن تحريك تلك الشاشات أمام عيون النظارة، ورجعنا إلى استخدام الطريقة التقليدية، أي غلق الستارة بعد كل مشهد يراد تغيره، لكي نخفي ذلك بطريقة بدائية ولكنها مضمونة. ولكن، كيف كان من الممكن الحفاظ على طريقة كريغ، والحفاظ على وحدة العرض الذي كان يتطلب تحريك السينوغرافيا تحت أنظار الجمهور!

كان كريغ يريد تقديم عرض من دون أن يكون هناك غلق للستارة بين الفصول، ومن دون القيام بما يدعى الظلام (دم) لتغير المشاهد. وكان المبدأ الذي تبناه هو استمرارية الحركة، الحركة في كل عنصر من عناصر العرض، وخلق

العلاقات المتواصلة بين مختلف العناصر للحصول على وحدة عضوية للعرض".[38]

ومن جانب آخر، عندما رجع غوردن كريغ إلى موسكو ليرى نتائج العمل الذي قام به مساعديه (ستانسلافسكي وسوليرشفسكي) وجد نفسه أمام العديد من التغيرات التي حصلت على خطته الإخراجية، وشاهد العمل مشهداً بعد مشهد، ولكنه عندما وصل إلى مشهد مأتم أوفيليا لم يتحمل ذلك التعسف الذي جرى مع أفكاره ورؤيته الإخراجية. وعبر عن سخطه حول ذلك قائلاً: "لقد قتلتم هاملتي". وأمتعض سوليرشفسكي من كلامه وترك المسرح قبل يوم من الجنرال بروفة.

وتم تقديم العرض في يوم 8 سنة 1912.

واستقبله الجمهور بحماس وتصفيق طويل. وقد تحدث نمروفج دانحنكو مع غوردن كريغ، وتم نشر ذلك الحديث في الصحف، الذي قال فيه : "لقد جئتم بطرق جديدة لفننا. وقد وضعتم في ذلك كل عبقريتكم الشعرية... ننتظر منكم عملاً آخر من أجل إستكمال فننا" [39].

وانتهت حكاية إخراج كريغ لمسرحية هاملت ف مسرح الفن في موسكو بمرارة كريغ، وعندما وقع بين يديه نسخة من كتاب "حياتي في الفن"( بالإنجليزية سنة 1935) وقرأه، عبر عن امتعاضه حول ما جاء فيه من كلام حول تلك التجربة، وكتب رسالة بعثها لمؤلف الكتاب ستانسلافسكي قائلاً فيها: (...) "هناك مقاطع في كلامكم اعتبرها غير صحيحة ومضرة بسمعتي المهنية (...)". وعبر عن امتعاضه بلهجة شديد الغضب. [40]

وعندها أجابه ستانسلافسكي برسالة مطولة يعتذر فيها عن زلاته التي وردت في مذكراته، ويوضح فيها الإلتباس الذي حصل، وكتب له (من بين

الأمور الأخرى) قائلاً: "أشعر بحزن عميق إن كنت قد تسببت لكم مضرة بدلاً من المنفعة. ما كان عليّ أن أتحدث عن ذلك السقوط الملعون للشاشات (...). من الواضح أنني أديب وضيع لم أفلح بالتعبير عما كنت أشعر به (...) لست راضياً عن نفسي في مساهمتي معكم في هاملت. كان كل ذلك ذنبي أنا، لأني حاولت أن أروي حكاية فشلي في ذلك بسخرية. ولكن، كان يبدو لي أنني أردت، من خلال ذلك، أن أظهر مرة أخرى، عبقرية ما أوجدتموه في ابتكاراتكم. (...) ولو أردت أن أفكر بعبقريتكم لا تسعفني الكلمات لوصفها، ولا لوصف هاملتكم، و لا ابتكاراتكم الباهرة التي وجدتموها في السينوغرافيا المتحركة، والتي، من سوء الحظ، لم استطع تحقيقها بشكل كامل. (...) أشكركم حتى قبل أن تفصحوا لي عن اعتذاركم. كان من الممكن أن تكون تلك نهاية رهيبة لصداقتنا الجملية (...) أوعدكم بأني سأقوم بتصحيح ذلك الإلتباس في الطبعة المقبلة لكتابي (إن كانت هناك نسخة جديدة للطبع) (...) والآن قبل أن أودع الحياة وأودعك، يعز عليَ أن تثبت علاقتنا الجيدة من جديد، و أعرف أنكم لا تحملوا الغيض عني" [41]

# الفصل الرابع

# عمل المخرج في تكوين

# العرض المسرحي

# الثورة المسرحية

## تمهيد

كان مايرخولد كثير السؤال، وكثير التمحيص في إشكاليات فن المسرح. وتميز بالبحث عن أجوبة ملائمة لما كان يفكر به، من خلال عمله المسرحي. وقد ترك لنا كتابات تميزت في أغلب جوانبها بالتساؤلات التي كان يطرحها على نفسه أو تلك التي كان يطرحها الآخرون عليه، أو تلك التساؤلات التي كان يطرحها النقاد حول عمله في الإخراج (و حول ما كان يدعى "اليوميكانيكا" في طريقة التمثيل)، أو حديثه أثناء لقاءاته و أثناء تدريسه لفن الإخراج .

و مع هذا، في الواقع، لا نجد كتاباً كاملاً خصصه لنشر طريقة "خططه الإخراجه" للعروض، أو خصصه لوضع "منهج" في التمثيل، كما فعل، مثلاً، ستانسلافسكي.

ولكن يمكن، في الحقيقة، أن نستخرج من كتاباته العديد من الأسس والمبادئ التي تتعلق رؤيته، والتي اعتمد عيها في طريقة عمله الإخرجية. كما نجد ذلك في كتبه، مثل الكتاب الذي صدر تحت عنوان "الثورة المسرحية": الذي شمل على مقالات متفرقة حول المسرح وتاريخه (حسب منظوره كفنان) وأبعاد التقنيات في المسرح الأوروبي، وتدوين مذكراته اليومية وأحاديثه عن أعماله المسرحية التي أخرجها ما بين سنة 1905 – 1912. و كتابات متفرقة لبعض الباحثين والنقاد الذي تحدثوا وحللوا أعماله الفنية.

أو مثل في كتابه الآخر الذي صدر بعنوان "الأكتوبر المسرحي": الذي يشمل على كتاباته (ما بين سنة 1918 – 1939) مع بعض التخطيطات والصور عن أعماله. ويطرح فيه أباعد رؤيته الفنية الثورية وإمكانية "التجديد

الجذري في طريقة الإخراج" والتمثيل في المسرح الروسي. إضافة إلى ملاحظاته حول 18 عرض أخرجه، و لقاءاته و"دروسه "حول فن الإخراج [1].

ولكن من الملفت للنظر، أن كلما تم الحديث عن مايرخولد يتبادر إلى الذهن، مباشرة، الطريقة التي اشتهر بها، أو التمارين التي وضعها مع الممثلين، تحت اسم "البيوميكانيكا": التي ظهرت معالمها بوضوح، وتم توظيف عناصر منها في أخراج مسرحية كوكو مينيفيك (التيس الرائع) في سنة 1922.

وفي الواقع، قبل أن يشتهر بالتسميات المختلفة في مرحلة نضجه، مثل "المسرح الشرطي" و"الغروتيسك"و"البيوميكاميا"، عمل مايرخولد ممثلاً في فرقة مسرح الفن في موسكو منذ تأسيسها سنة 1898.

وقد عرف المسرح وهو في السابعة من عمره – كما يؤكد في حديثه عن حياته – وقام بالتمثيل في المسرح المدرسي. ثم درس الحقوق، ومن بعده أكمل دراسة التمثيل، في مدرسة التمثيل التي كان يديرها نمروفج دانجنكو.

ويقول عن نفسه: " تعلمت منذ طفولتي العزف على البيانو، ومن ثم درست آلة الكمان لسنوات طويلة. وفي البداية كنت أفكر الشروع بنشاطي الأول في مجال الموسيقى، ولكنني تركت هذه الفكرة فيما بعد، وكرست نفسي للعمل في المسرح"[2].

وبعد أن أنهى مدرسة التمثيل دعاه معلمه نمرفيج إلى العمل في فرقة الفن في موسكو التي أسسها مع ستانسلافسكي سنة 1898.

**ضد الطبيعية**

عمل مايرخولد ممثلاً في أول عرض أنتجته فرقة الفن في موسكو: "القيصر فيدرو ايفانوفج" الذي أخرجه نمروفج، و الذي قدم في افتتاح أول

موسم مسرحي لها. ومن ثم عمل بجانب ستانلافسكي في مسرحيات تـشخوف، واشـتهر في تمثيلـه لشخصية تربليف في مسرحية "طائر البحر" في الـسنة الأولى مـن تأسـيس فرقـة مـسرح الفـن في موسكو.

ولكن، بالرغم من أنه عمل في العروض الأولى التي أخرجتها الفرقة، والتي اعتبرهـا النقـاد تنتمي إلى ما يدعى "بالأسلوب الطبيعي"، إلا أنه كان لا يحتمل ولا يطيق ما يـدعي "بالطبيعيـة" في العـرض المـسرحي، كـما تحـدث عـن ذلـك في كتاباتـه بعـد سـنة 1905. وكـان ينـادي بمـوت "الطبيعية" في المسرح: تلك الطبيعية التي كانت تصبو إلى إعادة إنتاج الواقع أو تفاصـل الوقـائع التاريخية، ومن دون الإعتماد على الخيال، ولا على أسلوب فني متميز.

ومن وجهة نظره، أن مدرسة الدوق ساكس منينغن قد دفعت بالمسرح إلى حلقة مفرغـة في مجال تقنيات الإخراج. وحملت بالتمثيل كذلك، ولنفس الأسباب، إلى حلقة مـن دون مخـرج، فقد تم تحطيم كل ما هو مسرحي وتحول إلى فوتوغراف، أي بمعنى اختفى الخلق الإبـداعي ولم يعد وجوداً للفن كما هو" [3].

ولكـن، يـشيرمايرخولد، في حديثـه عـن العـروض الأولى التـي أخرجهـا نمـروفيج مـع ستانسلافسكي (وخصوصاً في حديثه عن عروض أعمال تشخوف)، يشير إلى "وجهين" مـن طريقـة الإخراج في ذلك: "وجه" لعروض كان يراد من خلالها أن يأتي المتفرج وأن يجد نفسه أمـام بيـوت وصالات وغرف، وحركات وسلوكات كما هي في الواقع، أي محاكاة الواقع كما هو في الحياة. أمـا "الوجه الثاني" كان يصبو إلى خلق "الجو العام" والذي يـدعوه مايرخولـد، أيـضاً، مـسرح التمثيـل "الحميمي" (intimate) في المشهد، من أجل التوغل في عمـق دواخـل الشخـصيات في مـسرحيات تشخوف.

و يؤكد في هذا الصدد، قائلاً: "كان سر جمالية الجو العام الشيخوفي مخفياً في داخل إيقاع اللغة، وقد أنجذب ممثلو مسرح الفن، أثناء البروفات من هذا الإيقاع، لتقديم أولى أعمال تشخوف، وقد شعروا بذلك لأنهم كانوا يحبون مؤلف طائر البحر.

وكان ذلك هو الوجه الحقيقي لمسرح الفن، وليس قناعاً آخر تم استعارته من مسرح الدوق ميننغن.

وكان مفتاح التمثيل في أعمال تشخوف بيد مجموعة من الممثلين الذين قاموا بخلق ذلك الإيقاع الشيخوفي في المشهد. وفي كل مرة أتذكر فيها تلك المساهمة الفاعلة للممثلين في مسرح الفن، وأتذكر تلك الخلقات التي أبدعوها، وذلك الجو العام الذي تم في طائر البحر، أفهم عندها، كيف نشأة في داخلي تلك الثقة بالممثل، ولماذا اعتبره هو العنصر الرئيسي في المشهد المسرحي.

ومن قام بخلق الجو العام لم يكن لا الميزانسين ولا أصوات الصراصر ولا صوت حوافر الحصان، بل تلك الموسيقية الخارقة للعادة التي تميز بها عمل الممثلين، والذين استطاعوا أن يتلقفوا الإيقاع الشعري لتشخوف، وعرفوا كيف يعطوا تلك التدرجات لإبداعاتهم، وقد أحاطوا ذلك بهالة القمر" [(4)].

ويمكن القول، قد قام مايرخولد بتكوين نفسه كمثل في محيط مسرح الفن في موسكو. وبعد ذلك ترك الفرقة ليقوم بتأسيس فرقة مسرحية خاصة به في الضاحية، في سنة 1902. وأخرج معها عشرات العروض المسرحية لحد سنة 1906.

وقد تأثر، في بداية عمله الإخراجي، بطريقة "إخراج" ستانسلافسكي - كما يؤكد هو على ذلك – بل قام بتقليده في ذلك على المستوى التطبيقي، بالرغم من تحفظه على تنظيراته في الفترة الأولى. وكانت تلك فترة قصيرة،

واعتبر ذلك مايرخولد "مدرسة رائعة لبدايات عمله الإخراجي" [5]. وكان في نفس الوقت يمارس نشاطه البداغوجي من أجل خلق أرضية للممثل الجديد. وقد دعاه ستانسلافسكي في سنة 1905 إلى تأسيس ستوديو المسرح سوية، للبحث ولتطوير الأسس والمبادئ لفن التمثيل الملائم للمسرح الجديد.

وقد أكد مايرخولد، ومنذ البداية، أنه كان مخلصا و محباً للمعلم الأول ستانسلافسكي. ويتحدث بصدد ذلك قائلاً: " أنتم يا من عرفتم ستانسلافسكي في شيخوخته فقط، لا تستطيعوا أن تتصوروا أي ممثل كان في شبابه. وإن كنت قد أصبحت كما أنا عليه الآن، فالفضل يرجع إلى العمل الذي قمت به معه وبجانبه ولسنين عديدة. لا تنسوا ذلك! وإذا كان هناك من يعتقد أن سماعي لأي تتطاول على ستانسلافسكي يسعدني، فهو على خطأ كبير. كنت مختلفاً معه وبشكل عميق. ولكني أحببته. كان ممثلاً رائعاً، يمتلك تقنيات ساحرة.

ولكن علينا أن نأخذ بنظر الاعتبار بعض النواقص التي كانت فيه، والمتعلقة بما يدعي النوعية المهنية. فقد كان طويل القامة قليلاً. وكان صوته شحيح وفيه عيب في النطق. ولم يكن يريد حتى حلق شواربه، لأسباب متعلقة بالغنج الساذج. ولكن، كان كل ذلك يصبح ثانوياً لمجرد أن يظهر على خشبة المسرح". [6]

وقد بقى الاحترام المتبادل ما بين مايرخولد وستانسلافسكي طول حياتهما، ليس على المستوى الشخصي فحسب، بل وكذلك على مستوى الإبداع الفني، والبحث في تطوير فن الممثل. وكان بينهما تعاون حقيقي منذ أن قاما بتأسيس أول أستوديو للمسرح (في 1905) ولحد آخر سنة في حياة ستانسلافسكي (سنة 1938) حينما دعاه المعلم للعمل معه، بعد أن تم غلق "مسرح مايرخولد"، بقرار حكومي.

وبعد وفاة ستانسلافسكي أخذ مايرخولد مكانه كمخرج أول في مسرح البولشوي وعمل على تكملة إخراج اوبرا "افيغين أونيغين"( التي لم يكملهاالمعلم) وفاءً للمبادئ التي تربى عليها، مؤكداً بصدد ذلك: "لقد طلبنا من السينوغرافي أن يقوم بعمل تخطيطات لبعض المشاهد، وعندما أكملنا العمل على تحقيق ايفيغين أونغين،.لم نمس، من وجهة نظرنا، الأفكار الأساسية لستانسلافسكي إطلاقاً. والآن من واجبي أن أوكد، على أن هناك من لم يفهم جيداً مشكلة الحفاظ على المبادئ الأساسية لقسطنطين سيرغيفج، أي الحفاظ على ما آمن به و على طريقته الإبداعية. هناك بيننا من يعتقد أنه يكفي أن تغيير شيء ما، وبشكل ميكانيكي، لكي يتم تحويل ذلك إلى عقيدة جامدة (dogma). يخطأ من يعتقد ذلك" [7].

ولم يكن مايرخولد، من الواضح، من بين أولئك الذين كانوا ينظرون إلى مسيرة المعلم الروسي بشكل دوغمائي، بشكل جامد وشكلي. ولم ينتقص من إبداعاته، ولم يرفض كلياً كل ما "اكتشفه في مجال التمثيل": كما يمكن أن يعتقد بعض المحللين والنقاد الذين نظروا لتلك العلاقة المثمرة من خارج خشبة المسرح، وبعيداً عن فهم العمل التطبيقي، خصوصاً في مجال البحث في ثنايا "فن الممثل". ويمكن القول، قد ظهر التقارب ما بينهما، وتحقق، بشكل ما، فيما يدعي "طريقة الأفعال الفيزياوية" في عمل الممثل على الشخصية في دوره، التي توصل إليها ستانسلافسكي قبل وفاته. كما ظهر ذلك أيضاً، ومن جانب آخر، وبشكل غير مباشر، في طريقة عمل افيغيني فاختانكوف (الذي تتلمذ على يد ستانسلافسكي)

وقد أعتقد البعض أن مايرخولد قد ذهب في اتجاه معاكس كلياً لتوجه ستانسلافسكي، خصوصاً بما يتعلق في ابتعاده الواضح عن "الأسلوب الطبيعي" في العرض المسرحي، ولكن، في الواقع، لم يكن ستانسلافسكي نفسه متفقاً مع بما

يدعي "بالطبيعة الفوتوغرافية" في العرض. وعلى حد قول مايرخولد: "تسألونني عن الطبيعية (naturalism) في عرض طائر البحر، وتعتقدون أنكم توجهون لي سؤالاً فيه من "المكر"، لأنني أرفض الطبيعية، ولأني كنت أمثل دوري المفضل في ذلك العرض وباضطراب. أجل. كانت هناك بعض العناصر المتقطعة من الطبيعية. ولكن، لم يكن ذلك هو المهم. إن الشيء الأساسي الذي كان في ذلك هو العصب الشعري، الشعر المخفي وراء نثر تشيخوف، الذي أصبح مسرحاً، بفضل الإخراج العبقري لستانسلافسكي. (....) وكان ذلك، في تلك الفترة، عبارة عن اكتشاف. وقد نشأ بعد ذلك قالباً سمي بالطبيعية، أما اليوم فلا مكان لأي نوع من القوالب، مهما كانت، لا طبيعية "لا مايرخولدية".[8].

ويتحدث مايرخولد عن ذلك بعد بحثه الطويل من أجل تطوير أسس "فن الممثل"، وبعد أن أصبحت لديه طريقته الخاصة "وأسلوبه الخاص في الإخراج"، وبعد أن تم خلق أسطورة حول عمله وعمل المعلم الأول.

## المسرح الشرطي

إن البحث الميداني الذي قام به مايرخولد على خشبة المسرح، من خلال عمله مع الممثلين وإخراجه لعشرات من العروض المسرحية، سمح له بفتح طريق جديد في فهم وممارسة "فن التمثيل" و "الإخراج"، واستطاع أن يخلق أرضية خصبة لإنطلاق المسرح الجديد في بداية القرن العشرين.

وقد قلنا أن مايرخولد قد قام، في بداية تجربته الفنية في الإخراج، بتقليد ستانسلافسكي، ولكنه توجه (بعد سنة 1905) نحو العمل من أجل خلق أرضية لمسرح جديد أطلق عليه تسمية "المسرح الشرطي" ذلك المسرح الذي طرح

إمكانية تبسيط التقنيات المسرحية، وتحرير الممثل من الملحقات الطارئة وأكوام الإكسسوارات الثانوية والزائدة في المشهد، ليضع الممثل في الموقع الأول – مع المتفرج – ويعطي له استقلالية في خياله الإبداعي.

وفي مقالة كتبها مايرخولد بعنوان "أولى محاولات المسرح الشرطي" (convention)، وتبعها بمقالة أخرى بعنوان "مسرح الشرطية" (في سنة 1907) وطرح فيها نقاطاً عديد لتوضيح معالم ومعطيات ما كان يقصد من ذلك، وما هي الإجراءات التي تدخل ضمن هذا النوع من المسرح.

وقد أكد في المقالتين، على أن أولى محاولات "المسرح الشرطي" قد تمت من خلال العمل في داخل ستديو المسرح (مع ستانسلافسكي سنة 1905)، وأثناء العمل على مسرحية موت "تيناليس" و مسرحية "بيليه وميلندا" (من تأليف ماوريس مترلنك). ويقوم بوصف ما تم التوصل إليه في المسرح الشرطي من خلال تلك التجربة العملية، وما تمخض منها من معطيات تجديدية في مجال الإخراج والتمثيل والسينوغرافيا.

ويشير، قبل كل شيء، إلى العلاقة بين المؤلف والمخرج، وإلى استقلالية "فن المخرج" عن عمل وإبداع المؤلف، وفي نفس الوقت، استقلالية ذلك عن العمل الإبداعي للممثل. ولكنه يؤكد على ضرورة أن يتم خلق التناسق (الهارموني) بين كافة عناصر العرض لخلق "وحدة عضوية" للإبداع الجماعي للعرض. وكانت تلك هي أحدى المشاكل التي واجهها مايرخولد في إخراج أعماله الأولى.

و يطرح كذلك، من جانب آخر، أهمية "علاقة" الممثل بالمتفرج، ويعتبر الإحتكاك بين إبداع الممثل وخيال وردود أفعال المتفرج جوهرياً، من أجل خلق ذلك التوقد الحيوي لفن المسرح.

و يؤكـد عـلى أن "المـسرح الـشرطي" لا يـصبوا إلى خلـق مـا يـدعى "الجـو العـام" (atmosphere)، أو الجو الحميمي، ولا يدعو على خلق "الوهم" (illusone) في المشهد، بل يهـدف إلى جعل المتفرج أن يكون يقضاً ومشاركاً في العملية المسرحية. ولهذا تمت إزالـة الـستارة، أو مـا يدعي بالجدار الرابع، وجعل المنصة قريبة من الصالة، بل جعـل الممثلـين أن يتحركـوا ويمثلـوا في الصالة بين الجمهور.

وعلى حد قوله: "إن مسرح "الشرطية" هو ذلك المـسرح الـذي لا ينـسى المتفـرج فيـه، ولا للحظة واحدة، أنه أمام ممثل يمثل، ولا ينسى الممثل أنه أمام صالة (الجمهور) و أن تحت قدميه خشبة مسرح، وتحيط به السينوغرافيا من حوله" [(9)].

وقـد توجـه "المـسرح الـشرطي" نحـو تبـسيط تقنيـات المـسرح، والإبتعـاد عـن كـل تجهيزات مسرح العلبـة الـذي ظهـر في عـصر النهـضة الإيطاليـة: وقـام بتحريـر الممثـل مـن السينوغرافيا التقليدية، وطرح ضرورة خلـق العلاقـة الفعليـة بـين مكونـات المـشهد وأفعـال الممثلين، وجعل توظيف الأشياء التي يستخدمها الممثل في المـشهد بـديلاً عـن الإكسـسوارات (كملحقات ثانوية).

ويربط مايرخولد، في حديثه، ما بين بحثه عن الـشرطية في المـسرح و بـين تلـك المـسارح القديمة التي عمل فيها المؤلف على خـشبة المـسرح و في بـتماس مـع الممثلـين، مؤكـدا عـلى:"أن المسرح في فترة شكسبير والمسرح الإغريقي القـديم قـد نـشأة كمـسارح "شرطيـة"، ولكـن، يمكـن (حتى وإن كان لا ينبغي أن يكون ذلك) أن يتم تقدم يوليـوس قيـصر و أنتيغونـا عـلى الطريقـة الطبيعية وعلى طريقة ميننغن". [(10)]

وفعلاً، لم يكن المسرح "الإغريقي الكلاسيكي: في بداياته يعتمد على ما يدعي "بالطبيعية" كما عرفت في القرن التاسع عشر، ولا في توظيف أكوام من الإكسسوارات، ولا في استناده على بناء سينوغافيا مجسمة، ولا على خلق الجوالعام في المشهد. ولم يكن مسرح حتى شكسبير يتميز بذلك، ولا مسرح موليير، ولا مسرح كالدرون في الفترة الذهبية الإسبانية، ولم يكن يصبوا واحد من هؤلاء إلى خلق "بناء المشهد الطبيعي" أو نسخ الواقع اليومي طبق الأصل، بل تركوا المجال الواسع لخيال المتفرج.

ويشير مايرخولد في مقالته عن "المسرح الشرطي" إلى أسباب ما وصل إليه المسرح في أوروبا، منذ زمن طقوس الديترابو حتى بلوغ تصنيفاته المشهدية، وتقنياته، حسب معايير عصر النهضة، ولحد ظهور ما يدعى "بالطبيعية" في نهاية القرن التاسع عشر.

ومن هنا جاءت دعوات "المسرح الشرطي" على إعادة النظر بديناميكية المشهد، ليعيد القيمة الحقيقية لفن المسرح كما كان يفهمه ويمارسه فنانو المسرح العظام في الماضي، وهكذا التقى البحث الجديد (والتجديدي) مع إرث فن المسرحين المبدعين في الماضي.

وذلك هو ما جعل مايرخولد، فعلاًن أن يعيد النظر في قيمة وأهمية الكوميديا ديللارته، والمسرح الياباني الكلاسيكي وتقنيات التمثيل فيه، ومعطيات المسرح في الفضاء المفتوح.

ولم يكن مايرخولد يهتم بأشكال المسرح في الماضي من أجل أن يعيد إنتاج ذلك الشكل (فلا يمكن إعادة شكل المسرح الإغريقي الكلاسيكي ومعماريته والطقوس والبروتوكولات التي ارتبط بها) بل كان يبحث عما هو جوهري في روحية ديناميكية وإبداع تلك المسارح.

وقد حرر"المسرح الشرطي" فضاء خشبة المسرح من التزويقات الزائدة وجعله فضاءً يتفاعل مع نحتية أجساد الممثلين وبلاسيتكية المشهد.

وقد تتطلب ذلك البحث إلى ضرورة وجو إعداد جديد للممثلين، ليتلاءم مع متطلبات الرؤية الجديدة "للشرطية"، ومن هنا جاءت أهمية تأسيس ستوديو المسرح. وذلك هو ما خطط له مايرخولد، خصوصاً بعد سنة 1905.

وقد تزامنت ضرورات "المسرح الشرطي" مع تقديم أعمال ماوريس مترلنك وطريقة كتابته للنص الدرامي، الذي تميز: ببساطة التقنية، وإيقاع اللغة الشعرية، والمشاهد القصيرة التي تتغير على الدوام، وخلوه من نمو الموضوع السيكولوجي، و استناده على أعلى درجات التعبير للفعل التراجيدي في اللاحركة والصمت، ونطق الكلام الخافت. وكان كل ذلك يتطلب إلى ميزانيسن بتقنيات متناهية البساطة، وطريقة جديدة في التعامل مع المشهد، ليتم إعطاء المجال لخيال المتفرج في المشاركة الفعلية.

وكانت هذه التقنية الجديدة محفزاً للمحاولات الأولى للمسرح الشرطي. ويؤكد مايرخولد بصدد عمله على نصوص ميترلنك قائلاً: "في كل عمل درامي هناك حوران، حوار ضروري خارجي يصاحب الكلام ويفسر الفعل – وحوار آخر داخلي ينبغي أن يتلقفه المتفرج، ليس من خلال الكلمات بل من خلال الوقفات، ليس من خلال الصراخ بل من خلال الصمت، ليس في المونولوجات بل في موسيقية الحركة البلاسيتيكية.

وقد قام مترلنك ببناء الحوار"الضروري خارجياً" بطريقة جعلت أن يكون في حوزة الشخصيات أقل كمية من الكلمات، ضمن صيرورة فعل في غاية الإنشداد. ومن أجل الكشف عن الحوار "الداخلي"، لنصوص ميترلنك

الدرامية، ولغرض مساعدة المتفرج على أن يتلقف ذلك الحوار، ينبغي على السيتوغرافي أن يجد وسائل تعبيرية جديدة" [11].

وقد وضع مايرخولد تخطيطاً توضيحياً لطريقتين من الإخراج: نموذج المسرح القديم ونموذج المسرح الجديد الذي شرع بالعمل بموجبه. وأشار إلى المسرح القديم من خلال رسم مثلث: وضع في قمته المخرج، وفي قاعدته المؤلف والممثل. ويظهر أن نموذج "مسرح المثلث" يضع المتفرج خارج التخطيط.

وأشار، من جانب آخر، إلى المسرح الجديد، من خلال رسم خط مستقيم أفقي: ويدعوه "مسرح الخط المستقيم"، ويضع في بداية الخط المؤلف – ثم المخرج – ثم الممثل – ثم المتفرج.

إذن، يمكن القول، أن المسرح الجديد يعطي أهمية لحضور الممثل والمتفرج. فبعد أن يقوم الممثل بهضم ما أبدعه المخرج مع نص المؤلف، يستطيع أن يكشف عن نفسه وعن إبداعاته أمام المتفرج، ويتفاعل معه من خلال ردود أفعاله.

وفي الواقع، أن العرض المسرحي هو من مهمات عمل المخرج، وعلى حد قول ستانسلافسكي (في حديثه عن مسرح الدوق مينغن):"يستطيع المخرج أن يفعل أشياء كثيرة، ولكنه لا يستطيع أن يفعل كل شيء. إن المسؤولية الكبرى هي بيد الممثلين، فهم الذين ينبغي مساعدتهم وقيادتهم، ولم يكن مخرج ميننغن يفعل ذلك".[12]

ولم يفعل مايرخولد، لا مثلما فعل مخرج ميننغن ولا مثلما عمل ستانسلافسكي. فقد كان يرى أن من مهمات المخرج لا تكمن في تفسير النص، ولا في قيادة الممثلين، بل في توجيه الممثلين وتحفيزهم، ليكون "جسراً " بين روح المؤلف وإبداع الممثل.

وشخص مايرخولد الإختلاف بين بلاستيكية المسرح القديم وبلاستيكية المسرح الجديد، قائلاً: " إن بلاستيكية المسرح القديم تتطابق مع الكلام، أما بلاستيكية المسرح الجديد لا تتطابق مع الكلام، بل قد تكون أحياناً بالضد منه".[13] وذلك يعني أن وضعيات الجسد وحركات الممثل لا تأتي لتصاحب ما يقول الكلام، أو لكي تدعم المعني لما ينطق به الممثل، ولا تشكل البلاستيكية حصيلة، ولا هدفاً لتجسيد لسلوك اليومي المعتاد، بل تشكل الأساس، ونقطة الإنطلاق، من أجل تحقيق الأفكار و المقاصد الفنية في المشهد.

وهكذا أصبحت الحركة والإيقاع والبلاستيكية والفعل البدني، من أوليات عمل الممثل في المشهد، ومن ضمن مواده الأولية (مع الصوت) ليتم توظيبها وتبرير مقاصدها في بناء المشهد المسرحي.

وقد جاء ذلك، بالتأكيد، بالضد مما كان سائداً في عمل الممثل في مشهد "المسرح الطبيعي"، الذي كان يصبوا إلى تحقيق أبعاد الواقع والسلوك اليومي المعتاد:"وقد خلق المسرح الطبيعي ممثلين يمتلكوا مهارات فائقة في تجسيد الشخصية وفي التحول من شخصية إلى أخرى، ولكن من دون استخدام الوسائل البلاستيكية، بل من خلال اللجوء إلى المكياج والأزياء، والقدرة على تكييف اللغة المنطوقة بمختلف اللكنات واللـهجات، وتكيف الصوت لمحاكاة الأصوات (الإنسانية). وهكذا يقوم الممثل ـ على حد قول مايرخولد ـ بتطوير قدرات الفوتوغرافي الهاوي: ملاحظة تفاصيل الحياة اليومية المعتادة.

"إن المسرح الطبيعي لا يعرف جمالية البلاستيكية، ولا يجعل الممثل أن يخضع للتربية البدنية. وعندما يريد خلق مدرسة لا يفهم أن التربية البدنية هي من المواد الرئيسية التي ينبغي أن "يتم العمل عليها".[14]

ومن الواضح، على أية حال، أن "المسرح الشرطي" قد جاء بالضد من إجراءات "المسرح الطبيعي"، سواءً في طريقة إعداد الممثل أو في طريقة التعامل مع فن التمثيل في العرض المسرحي: وكان ذلك، في الحقيقة، تمهيداً لخلق ما يدعى السينوغرافيا "التركيبية" أو" البنائية"(constructivisim.). وكان تمهيداً، في نفس الوقت لما يدعى "المخرج المنظم" و المكون للعرض.

وفي هذه البيئة تم خلق مايدعى "البيوميكانيكا: التي أصبحت أساساً لتدريب الممثل في مسرح مايرخولد الجديد، والتي دخلت لأول مرة (في 1922) لتشكل جانباً من عرض مسرحية "كوكو منفيك" (التيس الرائع). وقد دخلت بعض تمارين البوميكانيكا في العرض لتتفاعل حركات وأفعال الممثلين مع تلك السينوغرافيا "البنائية" (cnostructivism) أو "التركيبية" (synthetic)، كما يظهر ذلك في إحدى الصور الفوتوغرافية للعرض: حيث نرى سينوغرافيا على مستويات متعدد (وكأنها قراءة جديدة لمستويات المدرجات التي استخدمها أبيا في المشهد)، وتركيبات متداخلة، وسلالم يتفاعل معها الممثلين صعوداً وهبوطاً ومن خلال وضعياتهم الجسدية البلاستيكية المتنوعة.

ونرى (في الصورة) فعلاً، مجموعة من العناصر الوظيفية التي وضعت في المشهد: مصطبتان من الخشب ( على ارتفاع مترين) يربط بينهما ممر، وعلى يمين ويسار ذلك سلالم للصعود والنزول، وارتبط في أحد السلالم بمزلاق. والتركيب بأكمله يحتل المشهد أفقياً. وخلف التركيب يظهر بعض العجلات الدائرية، أحدهما صغيرة على اليسار، بلون أحمر، وأخرى في الوسط بيضاء متوسطة الحجم، والأخرى على اليمين كبيرة بلون الخشب، كتب عليها باللون الأبيض اسم المؤلف بخط لاتيني. و هناك بابان متحركتان في فتحها وغلقها، وشباكان كذلك، ويتميز التركيب بأكمله بالشكل الهندسي الواضح.

## بيوميكانيكا

إن المفاهيم والمعطيات العملية التي جاءت في "المسرح الشرطي" شكلت الأساس الذي مهد لنمو البيوميكانيكا. وشكلت البلاستيكية، من جانب آخر، عنصراً جوهرياً في عمل الممثل سواءً في "المسرح الشرطي" أو في "طريقة البيوميكانيكا".

وينبغي القول، قبل كل شيء، أن البيوميكانيكا هي ليست "منهج" للتمثيل، كما كان منهج ستانسلافسكي، بل هي عبارة عن تمارين وضعها مايرخولد مع أهم الممثلين المبدعين الذين عملوا معه بعد سنة 1920، مثل ايغور ايلسنكي والممثلة باباتوفا. وأصبحت هذا التمارين أساسية في (تربية) بداغوجية الممثل، في فرقة مايرخولد المسرحية. و دخلت هذه التمارين (ولأول مرة، كما أشرنا) كمادة ثم توظيفها في التمثيل في مسرحية كوكو منيفيك، التي أخرجها مايرخولد بالمشاركة مع نفس الممثلين.

ويتكون مصطلح بيوميكانيكا من مفردتين: بيو، وتعني الحيوية (العضوية)، وميكانيكا التي تشير إلى فرع من فروع علم الفيزياء، التي تخص دراسة حركات الأجسام وتوازنها في الفضاء.[15]

ولم يؤكد مايرخولد في كتاباته أو مقالاته، على حد علمنا، على أن البوميكانيكا هي "منهج" في التمثيل، ولكن نجد أن هناك العديد من النقاط والملاحظات والتأكيدات المتناثرة في كتاباته حولها، حتى بعد أن اشتهر المصطلح في السنين التي عقبت 1922.

وهناك، في الواقع وصفاً لتمارين البيوميكانيكا وضعها الممثل الذي عمل مع مايرخولد، ايغور ايلنسكي، وهناك تسجيلاً لها في فلم من بضعة دقائق تم تصويره أثناء قيام الممثلين بها بحضور مايرخولد..

وهنـاك، في الواقـع، بعـض المبـادئ الأساسـية التـي تـستند عليهـا "طريقـة" (method) البيوميكانيكا، والتي ذكره مايرخولد في سياق أحاديثه، أو في الملاحظات التي كتبها تلامذته أثناء الدروس التي كان يعطيها (في "المختـبرات العليـا للدولـة للمـسرح و الإخـراج") في سـنة 1921 – 1922.

و يمكن القول، أن المبدأ الأساسي الذي تستند عليه البيوميكانيا هو: "لو تم تحريك أصغر جزء من الجسم، حتى في حالة تحريك أصبع (الخنصر) يشترك الجسد بأكمله".

وذلك يعني، قبـل كـل شيء، ضرورة العثـور عـلى اسـتقرارية وتـوازن الجـسم، أو تفعيـل ديناميكيته (من خلال إنشدادته) في مواجهة أصغر الحركات والإيماءات التـي يقـوم بهـا الجـسد الحي للممثل، أو في حالة قيامه بأصغر ردود الأفعال في مواجهة المحفزات الخارجية. وكل حركـة في البيوميكانيكا تتكون من ثلاث شرائح: المقصد والتوازن والأداء.

ويذكر المخرج الـسينمائي أزنـشتاين في ملاحظاتـه حـول المـواد التـي درسـها مـع معلمـه مايرخولد (في المختـبرات العليـا للدولـة للمـسرح والإخـراج) قـائلاً: "أن المقـصد هـو عبـارة عـن الإستيعاب الفكري للمهمة التي يستقبلها الممثل من الخارج (من المؤلف أو مـن المخـرج أو مـن مبادراته الشخصية)، ومن ثم تأتي سلسلة من الإنعكاسات الإرادية، تنبثق من أطراف الجسم، ثم تأتي ردود الأفعال، ومن ردود الأفعال تنبثق مقاصد أخرى يتم تحقيقها "[16].

ويمكـن أن نـستوعب مغـزى تمـارين البيوميكانيكـا، مـن خـلال تفحـصنا لـبعض المقـاطع المـصورة عنهـا (القـصيرة جـداً) وبعـض الـصور، ومـن خـلال شرح مايرخولـد لهـا، والممثلـين الـذين عملـوا معـه. و لكـن يظهـر لنـا، لـكي يـستطيع أن يقـوم الممثـل بـتمارين البيوميكانيكـا: ينبغـي عليـه أن يكـون في غايـة الإحـساس

بالزمن، ليس من خلال الأذن فقط، بل من خلال أليـاف جـسمه وجهـازه العـصبي. وينبغـي أن يسيطر على كل جزء من أجزاء جسمه، ويقوم بتوظيفه بشكل تعبـيري: العيـون، الفـم، الـرأس، اليد والأصابع، والذراع والقدم والجذع. ويقوم بتفعيل العلاقات الداخلية بين كافة الأعضاء وبـين جسده والأجسام الأخرى المحيطة به. وأن يعي بالضبط موقعـه في الفـضاء في المـشهد. وينبغـي، أثناء ذلك، التوغل في "قانون التوازن" وتنظيم حركات جسده بشكل خاطف، للبحث عـن مركـز الجاذبية فيه، إن تتطلب الأمر لذلك. ويعني ذلك السيطرة الكاملة على :التوازن" وعلى "زمـن ـــ إيقاع" الحركة في الفضاء، وعلى "الإنشدادات" الصحيحة (بـين التـوتر والإسـترخاء) والقـدرة عـلى "التنويع "في كل ذلك.

ويكون الممثل، بهذه الطريقة على حد قول مايرخولد ـ "هـو المـادة الفنيـة وهـو مـنظم لهذه المادة". ويقوم بذلك بكل وعـي وجاهزيـة بـردود أفعالـه: وذلـك يعنـي مـشاركة "الجـسم والذهن" وجانباً من وتحفيز جانباً من البعد "الإنفعالي" (ليس السيكولوجي أو العـاطفي ، بـل كرد فعل مع الآخر) في حالة من الجاهزية في رد الفعل المبـاشر أمـام المحفـزات الخارجيـة مـن الواقع المحيطة به.

إن أغلب المبادئ التي تستند عليها "طريقة البيوميكانيكا"، في الواقع، تشكل جانباً أساساً في عمل كل ممثل فنان يعمل من خلال مواده الفنية في إبداعاته في المشهد.

ولكن المهم هنا، هو البحث والتحريـات التـي قـام بهـا مايرخولـد، مـع الممثلـين، في بدايـة القـرن العـشرين، وأثنـاء خلـق أرضـية للممثـل في "المـسرح الجديـد": الـذي أهـــتم بحـــضور الممثـــل وجـــسده في المـــشهد، لـــيس جـــسده العـــضوي كوحـــدة واحـــدة (مثـــل بلـــوك واحـــد)، بـــل "جـــسده الحـــي" الـــذي يـــشمل عـــلى "

الأعضاء المتعددة والمختلفة والقادرة، كل واحدة منها على انفراد، على التعبير بشكل مستقل". وذلك هو الذي أدى إلى الإبتعاد عن توظيف حركات السلوك اليومي المعتاد في المشهد، وإبراز عمل الممثل في و"ضعياته البلاستيكية" (نحتية) و"حركات إيقاعية" في الزمن والفضاء، و"التنسيق بينها"، كعناصر تعبيرية (كما كان يدعو لذلك، كذلك أدولف ابيا وغوردن كريغ، بشكل ما) [17].

ومع تحول وتغيير طريقة عمل الممثل في المشهد، تغيرت كذلك طريقة عمل المخرج الجديد: في خلق العلاقات بين مفردات عمل الممثل الواحد، وعمل المممثل مع الممثل الآخر، وخلق العلاقة بين وضعياتهم في الفضاء وبين السينوغرافيا و الأشياء التي يستخدمها الممثل في المشهد.

وأصبحت مبادئ "الفضاء" و "الزمن" و "الإيقاع" و"الدينامكية"(التي تتحكم بالحركة،) و"بلاستيكية "الأجساد الحية وعلاقتها مع الأجسام المحيطة (للأشياء و السينوغرافيا) في المشهد، من أساسيات عمل الممثل و منطلقات عمل وإجراءات المخرج الإبداعية في المسرح الجديد

## تجارب مايرخولد الإخراجية

بدأ مايرخولد عمله كمخرج مع "فرقة الدراما الجديدة" التي أسسها في سنة 1902 في ضواحي موسكو، وعمل فيها لحد سنة 1904، وأخرج معها العديد من العروض المسرحية، لنصوص درامية قريبة من منهاج مسرح الفن في موسكو، مثل: النصوص الدرامية المعروفة لتشخوف، ونصوص تولستوي ومكسيم غوركي واستروفسكي وهوبتمان وأيسن وميترلنك، ونصوص أخرى.

وعمل في إخراج تلك النصوص مقتدياً بطريقة إخراج معلمه ستانسلافسكي، من حيث التوجه التطبيقي العملي وليس الفكري (كما ذكرنا

ذلك). ولكنه سرعان ما استطاع أن يخلق لنفسه طريقاً وأسلوباً متميزاً. ولم يكن مايرخولد يرى خطورة في تقليد المخرج – الشاب في أولى تجاربه الإخراجية نماذج جيدة وصالحة من الإخراج، فذلك، على حد قوله: "يحفزه على التعبير عن نفسه ويساعده على صياغة استقلاليته الداخلية".[18].

وقد واجه في بداية تجربته الإخراجية إحدى المشاكل الأساسية التي واجهها كافة المخرجين المجددين في القرن العشرين في بداية عملهم الإخراجي، وهي: كيف يمكن خلق التناسق (الهارموني) بين مختلف عناصر العرض: بين نص المؤلف وعمل المخرج والممثلين والسينوغرافيا والإضاءة والأزياء، وكل عنصر مساهم في تكوين العرض، وخلق التلاحم بينها، أو صهرها في وحدة عضوية واحدة.

وهكذا بدأ بحثه عن تلاحم العناصر بشكل هارموني: ليس من حيث التسلسل للفصول والمشاهد الموجدة في النص الدرامي، وجريان أحداث الحكاية، بل من خلال التلاحم بين المستويات المختلفة والتركيبات الفنية المتداخلة في بعدها التسلسلي (concatenation) وبعدها "التزامني" (simultaneity)، لتنمية الأحداث والحالات والأفعال التي يشترك في تحقيقها كافة المساهمين في بناء العرض.

وتنقل في عمله كمخرج بين العديد من المسارح في بطرس بيرغ: وعمل بصفة مخرج أول في المسرح الخاص للممثلة الروسية كوميسار شيفسكايا (سنة 1906 – 1907) وأخرج فيه 13 عرض مسرحي، مثل مسرحية هيداغابرا وبيت الدمية لأيسن، ومسرحية الراهبة بياتريجا، ومعجزة القديس انطونيو من تأليف ميترلنك، ومسرحية عروض الأسواق الشعبية من تأليف الشاعر الروسي بلوك، (وكلاهما من المدرسة الرمزية). وعروض أخرى من نصوص الكاتب

الألماني فيدكنك والروسي اندريف... ومن ثم عمل في مسارح الإمبراطورية بعد سنة 1908 ولحد سنة 1918. وأخرج عشرات العروض في مسرح الكسندرفسكي في بطرس بيرغ، لنصوص كلاسيكية مثل أعمال موليير وأعمال كالدروف ولرمنتوف، ونصوص أخرى لبرناردشو وأيسن وأوستروفسكي...

وأخرج في مسرح مارينسكي ثلاثة عروض أوبرالية: أوبرا "بربستان وإيزوتا" (من تأليف فاغنر) وأوبرا "أروفيوس وإيرويديس"( من تأليف كلوك ) وأوبرا "الكترا ( من تأليف شتراوس). ومن خلال إخراجه لهذه العروض الأوبرالية كان يبدو أنه يريد التحري عن أبعاد طريقة إخراج أدولف أبيا الذي أخرج نفس النصوص الأوبرالية.

ومن ثم قام بتأسيس فرقته الخاصة في سنة 1920 والتي عمل معها لحد السنة التي أغلقت بقرار حكومي في سنة 1938. وأخرج مع فرقته أهم العروض التي اشتهر بها في العالم، مثل مسرحية "كوكو منفييك" (التيس الرائع) في سنة 1922، ومسرحية "المفتش" (إعداد من أعمال غوغول) ومسرحية "المعلم يويوس" في سنة 1925، ومسرحية "يوريس بوغدانوف" والتي أعاد أخراجها لثلاثة مرات في سنة 1911 و 1926 وفي سنة 1936، وعروض أخرى.

وكان مايرخولد في بحث متواصل في تجاربه المتعدد، وكان في كل تجربة يتحرى في ثنايا عمله الإخراجي للكشف عن بعض الأسس التطبيقية السارية المفعول، ليس في عمله الشخصي فحسب، بل وكذلك في إمكانية تطبيقها في "فن الإخراج" بشكل عام: ذلك الفن الذي بدأت تظهر وتنمو معطياته وأسسه من تجارب المخرج المعلم ستانسلافسكي ومن تجارب مايرخولد نفسه ومن تجارب تلميذيهما أيفغين فاختانكوف، والتي أصبحت في ذلك الوقت، في روسيا وفيما بعد في العالم، من المرجعيات في تجديد فن الإخراج.

وكان مايرخولد، (كما كان ستانسلافسكي) في بحثه وتحرياته في فن المسرح أشبه بالباحث في العلوم التطبيقية، الذي يبحث في مختبره من أجل التوصل إلى اكتشاف بعض الجوانب من المشاكل والأسئلة التي يطرحها على نفسه في بحثه العلمي. وكان مايرخولد يعمل ويقوم أثناء عمله بالتحري في ثنايا عمله الإخراجي، ويبحث ويتحرى في عمله مع الممثلين في أكثر من ستوديو للمسرح قام بتأسيسها بعد سنة 1913.

وكان في كل فترة، وفي كل مجموعة من الأعمال الإخراجية، يقوم باختبار جوانب تطبيقية من عمله، وعلى مختلف المستويات المرتبطة بعناصر العرض المسرحي: خصوصاً فيما يتعلق بعمل الممثل وعمل المخرج مع الممثل، و مع السينوغرافيا أو في التعامل مع النص الدرامي وإشكاليات انتباه المتفرج....

ومن المفيد هنا أن نتوقف عند بعض التجارب التي قام بها مايرخولد في أهم عروضه الشهيرة، مثل عرض "التيس الرائع" و "المفتش" و "المعلم بوبوس"، كأمثلة للتعرف على جوانب من أبعاد تلك التجربة الخصبة والمترامية الأطراف في "فن الإخراج"، التي تركت أثرها في تجديد أسس الإخراج في بداية القرن العشرين.

**الغروتيسك والإخراج**

كان مايرخولد دائم الحركة والبحث عن تجديد طريقة عمله الإخراجي وفي نفس الوقت كان يتميز بحماس وإصرار خارق للعادة، ولم يتردد في الانخراط في الحياة السياسية والانتماء إلى مبادئ ثورة أكتوبر. وكان يريد، وبحزم، أن يخلق ثورة جذرية في فن المسرح، تستجيب لخطوات الثورة السياسية والثقافية في المجتمع الروسي الجديد. وفي احتفالية ذكرى مرور سنة على ثورة أكتوبر أخرج

مسرحية "مستر بوفو" للشاعر الشاب المبدع الثوري فلاديمير مايكوفسكي: الذي كان يكن له تقديراً خاصاً لعمق رؤيته ولغته الشعرية وتعبيره عن الحياة الجديدة.

وقد أخرج له أعمال عديدة مثل مسرحية "الفجر" و "الحمام" و "المبعوث"... وأطلق، في هذه الفترة شعار "أكتوبر المسرحي"، استجابة للتحولات السياسية الفكرية ضمن القيم الإشتراكية للمجتمع الجديد. وقام مايرخولد، في الواقع بتجارب إخراجية متنوعة، وكان في كل مرة يبحث عن اختيار إمكانيات العرض المسرحي وإمكانياته الشخصية كمخرج. وفي كل تجربة جديدة كان يرجع إلى اختيار تجاربه السابقة وإدراج ما يتوصل إليه ضمن رؤيته وطريقة عمل التطبيقية، ليستخلص من ذلك العبر، وليخلق أرضية خصبة لفن الإخراج في الواقع الفني في مسيرة المسرح الجديد.

ويمكن القول، قد سار مايرخولد في تجربته المسرحية، خصوصاً بعد التحولات السياسية في روسيا في العقد الثاني من القرن العشرين، في اتجاهين متوازيين ومتداخلين: توجه نحو الإنخراط في الحياة السياسية الثورية، وبكل حماس، وتوجه، من جانب آخر، نحو خلخلة القيم المسرحية القديمة وتصوير لغة المسرح الجديد.

وقد قام بذلك من خلال مواجهته لنصوص الأدب الدرامي المعاصر أو الأدب الكلاسيكي الروسي. ومن هنا كان اختياره للنصوص المعاصرة، مثل نصوص الشاعر مايكوفسكي، أو نص الفرنسي غروملوتيك "كوكو منفيك" (التيس الرائع، الذي كتبه المؤلف بلغة شعرية في سنة 1920، ولكن سرعان ما تمت ترجمته إلى الروسية وإخرجه مايرخولد في سنة 1922).

وقد لجأ مايرخولد إلى اختيار نصوص متباينة في توجهاتها الفكرية، فهناك تباين كبير بين نص الفرنسي غروملونيك ونصوص الروسي الشاعر مايكوفسكي، ولكنه كان يرى في كلا النصين، ضمنياً، إمكانية لخوض تجاربه، واختبار ديناميكية النص المسرحي على خشبة المسرح.

وفي رأي بعض النقاد أن نص مسرحية "التيس الرائع" يمكن أن يعتبر شبيها بنصوص الكوميدية الشعبية الخفيفة (pochade) أو مسرحيات الفارس (farsa)، والتي كانت تتناسب مع ما كان ينادي به مايرخولد في المزج بين الجدي والهزلي، وما هو شعبي وشعري.

ويتطرق النص إلى موظف كاتب يدعى برونو، له ميول منحرفة وغريبة، فهو يتمتع بالحديث مع الآخرين عن جمال زوجته.. ويصل في ذلك حتى النشوة الجنسية، بل يتمتع كذلك بعرض زوجته للتعهر مع كافة رجال المدينة والقرية. ويعرض زوجته، في البداية لأبن عمه من خلال عرض مفاتنها، سيقانها ونهدها. وتتوالى الأحداث والحالات المسرحية وتصبح الزوجة مومس يضاجعها طابور من الشباب، وتبرز في ذلك انحرافات الزوج برونو نحو الشذوذ الجنسي، وتكشف اللعبة المسرحية أخلاقيات الطبقة البرجوازية، وزيف الرجال أمام مرؤة الفلاح الذي يرتبط بالزوجة لينقذها من أنياب ذلك المجتمع الفاسد. [19]

ويبدو، أن موضوع النص كان بعيداً عما كان يدور في المجتمع الروسي الجديد والإضطرابات السياسية الدائرة فيه، ولكن مايرخولد كان يرى في النص إمكانيات لمعالجة إشكاليات اجتماعية وإبراز المتناقضات فيها. إضافة إلى إمكانية اللعب على مفردات النص، خصوصاً بوجود شخصية أيستروغو التي تبدو وكأنها شبيه بشخصية الزوج برونو. وهذه الشخصية لا تنطق بكلمة، بل تخاطب الآخرين بالإشارات والإيماءات، ومن يفسر أفكارها، ويتحدث عوضاً عنها، هو

الزوج برونو. ومن الواضح، يبدو أن ديناميكية الحركات الإيمائية لهذه الشخصية قد حفزت مايرخولد على إدراج لعبة حيوية لفن البانتومايم.

وهناك حالات أخرى في النص تحفز اللعب والخيال المسرحي، مثل دخول الزوجة إلى المشهد بشكل غير متوقع وهي تنزلق من فوق الجسر وتهبط من خلال مزلقة، لتجد نفسها جالسة على مقعدها على خشبة المسرح. وهناك، مثلاً، طابوراً من الشباب ينتظر دخوله إلى غرفة الزوجة المومس في حالة من الإثارة. وقد حول مايرخولد هذا المشهد إلى رقصة "تيب تاب" يقوم بها الشباب بضرب الأرض بأحذيتهم على صوت إيقاع الخطوات، وهم في حالة إنتظار للدخول إلى الغرفة..[20].

وهناك مشاهد فيها قفشات وصراع جسدي يظهر حيوية وتناقضات الحالات المسرحية.

ويتحدث مايرخولد عن إخراجه لمسرحية "التيس الرائع" مؤكداً على ما كان يصبو إليه قائلاً: "كان الهدف من هذا العمل، جوهرياً، هو إدخال التجربة البداغوجية للممثل ضمن إخراج العرض المسرحي: وقد تم، ولأول مرة، وضع تجارب وقوانين مسرحية سوية في عرض مسرحي، مثل الكوميديا ديللارتة، ومقاطع مسرحية (قفشات – سكيجات (schech)، وحبكة نسيج للأفعال المسرحية، مع بعضها البعض. ولكن، طرحنا المشكلة على أنفسنا من حيث منطق الرؤية الإخراجية. ومن خلال تحررنا من المكياج والأزياء، توجهنا نحو التركيز على الوسائل التعبيرية لجسدنا، وهنا قمنا بدراسة قوانين اللقطة القريبة، ومن ثم الأفعال السريعة الخاطفة وديناميكية الحوار، وجاذبية الأفعال (ولربما هنا إشارة إلى مونتاج الجذب الذي أبدعه وأشتهر به تلميذه المخرج السينمائي أزنشتاين) وحيك مختلف الأفعال. وقد تم تحقيق كل ذلك فقط من خلال جسد

الممثل. من دون سينوغرافيا، بل من خلال الجسد فقط (...) ومن خلال تجهيز المعدات اللازمة (tool – stages) التي تسمح بظهور الجسد هنا وهناك وفي آن واحد، وقد تم الدفع بالشرطية إلى بلوغ أقصى حد لها، بلوغ ذورتها (...) [21].

إذن، كان هدف مايرخولد هو اختيار بعض التجارب وبعض قوانين جذب انتباه المتفرج المسرحي. ومن خلال عمل الممثل، الذي كان يؤكد دوماً على مركزيته في العرض المسرحي.

وقد يبدو من كلام مايرخولد هناك تعرية كاملة لخشبة المسرح، وفعلاً تم إزالة الستارة والكواليس وظهرت جدران عمق خشبة المسرح برطوبتها. ولكن، في الواقع، دخل على خط اللعبة المسرحية مصمم السينوغرافيا ومصممة الأزياء، أخذ العرض سياقات أخرى في تركيباته.

ومن الصحيح أن مايرخولد قد أزال "السينوغرافيا" كما كانت مألوفة في المسرح التقليدي، وأزال كذلك ما يدعى "الإكسسوارات"، ولكنه استند على تجهيز المشهد، أو عمل الممثلين في المشهد "بمعدات لازمة" وبأدوات وأشياء يتفاعل الممثل معها وتساعده على القيام بحركات وأفعال. ولهذا لا ينبغي القول ليس هناك سينوعرافية على خشبة المسرح، بل لا وجود لمشهد للمنظر التقليدي، أجل، ولا وجود لإكسسوارات تقليدية.

وقد قامت مصممة السينوغرافيا بابوفا ببناء هيكلية مركبة من عناصر وقطع "وظيفية" (functionale) تساعد الممثلين على القيام بحركات وأفعال حيوية ضمن لوحات العرض: مثل جسر طويل مرتفع من الخشب، وسلم يصعد منه الممثلين لأداء فعلهم على الجسر، ومزلقة ينزلقون منها نحو أرضية الخشبة، مصطبات خشبية، بابان متحركان حول محور ثابت، شبابيك تفتح وتغلق. ثلاث عجلات بأحجام مختلفة (صغيرة متوسطة كبيرة) وبألوان مختلفة

(بيضاء وحمراء وسوداء) تدور بسرعات مختلفة حسب سرعان فعل الممثلين. أجنحة طاحونة [22].

وقد تناسبت ديناميكية السينوغرافيا "البنائية" (constructuvism) مع ديناميكية الحركات الأوكروباتيكية، أو لنقل مع حركات "تمارين البيوميكانيكا"، أو الحركات الشبيهة بألعاب السرك، كما يبدو ذلك في إحدى الصور من العرض. ويظهر في ذلك، بشكل ما، تأثير الحركة المستقبلية في الفن، والتي تغلغلت في ثقافة المجتمع الروسي بعد الثورة، أو تأثير ما يدعى "بالمسرح التركيبي" في الحركة المستقبلية في إيطاليا، في دعواتها للحركة المستمر والحيوية المفعمة.

ومن الواضح، إذن، أراد مايرخولد أن يوظف في العرض"تمارين البيوميكانيكا"، التي وضعها سوية مع الممثلين (الذين مثلوا معه): أيغور الينسكي و زايجكوف و الممثلة بابانوفا. وقد استطاع الممثلين في هذا العرض، ليس فقط إدراج تمارينهم البداغوجية في العرض، بل وحققوا أيضاً، ذلك "التباعد" (distance) بين الممثل والشخصية التي يمثلها في دوره: وذلك من خلال التأكيد على مواقفهم الشخصية من أفعال الشخصية التي يمثلونها في دورهم، من خلال التوجه نحو الجمهور القريب منهم، ومن خلال الغمز واللمز معه، ومن خلال السخرية وإبراز التناقضات، من خلال طريقة ما يدعى "غروتيسك" (grottesco). ويمكن القول، لربما، أن هذه الطريقة في التمثيل، في هذا العرض، كانت نوعا من التمهيد لما جاء به برخت في تنظيراته حول "التغريب".

ويمكن القول، أيضاً، أن توظيف ا"لغروتيسك" في عرض "التيس الرائع" قد جاء على مستوى "رؤية الإخراج"، كما أشار لذلك مايرخولد، من

خلال الكشف عن خيوط نسيج النص وتعريته وإبراز تناقضات الطبقة البرجوازية، وتم كذلك على مستوى "طريقة التمثيل"، من خلال اللعبة المسرحية للممثلين، ومونتاج الحركة وإبراز تناقضات الشخصيات والكشف عن التضاد في أفعالها، ومن خلال الموقف الذي يأخذه الممثل منها.

وقد استخدم مايرخولد النص الأصلي لمسرحية "التيس الرائع" أشبه بقفاز ( spring - board) أو أشبه بحجة (protest)، أو كمحفز ما قبل – النص العرضي. وذلك هو نوع من التوجه نحو كتابة النص العرضي مع الممثلين (و مع مساهمة الإبداع الجماعي) على خشبة المسرح.

لقد برز مفهوم "الغزوتيسك" في أعمال مايرخولد، في الواقع، قبل ما يقارب عشر سنوات من إخراج مسرحية "كوكو منفيك" وحدد بعض ملامحه، مؤكداً على: "أن العزوتيسك هو الإقتراب من الحياة اليومية بطريقة غير مألوفة، فهو يقوم بتعميق الحياة اليومية من أجل أن تقلع عن الظهور بما هو مألوف فقط. إضافة إلى مانراه في الحياة، هناك قطاعات هائلة لم يتم التحري فيها. ومن خلال بحث الغروتيسك عما هو وراء الطبيعية (superanataral) يقوم بربط تركيبي بين جوهر المتناقضات، ويخلق لوحة من الظاهرة، ويدعو المتفرج إلى أن يحاول حل لغز ما هو غير مفهوم. (...)

أن العزوتيسيك لا يعرف فقط ما هو علوي وما هو سفلي، بل يقوم بمزج المتناقضات، ويقوم بخلق تضادات حذقة بشكل واعي من خلال لعبه على أصالته فقط.

إن الغرونيسيك هو تسمية لجنس من أجناس الكوميك، الذي يوجد في الأدب والموسيقى وفي الفنون البلاستيكية. فهو يقوم، بالدرجة الأولى، بعرض شيء فضيع وغريب. فالعمل الساخر (أموريزم) يجمع في ذاته، من دون قوانين

ظاهرة، مفاهيم متنوعة من الإختلافات، لأنه من خلال تجاهله لما هو خاص ومن خلال لعبه على ماله من أصالة، يمتلك في حوزته مايستجيب لمرح ما يعيشه في الحياة فقط، وما يستجيب للمواقف النزقة و الساخرة (ironic) من الحياة".[23]

إذن، أن "الغروتيسك" الذي وظفه مايرخولد في أخراج عرض مسرحية كوكو منيفيك، هو عبارة عن "موقف المخرج" من العالم المحيط به، ولكن من خلال مواد فنية لا تستجيب للواقع اليومي، بل تقوم يقلب الظاهر لكشف عما هو مخفي، ومتناقض في شكله وفي جوهره، في الحياة. ويقوم الممثل، من خلال طريقة عمله الفني، بتفعيل رؤية المخرج، وذلك من خلال إظهار "مواقفه كشخص من حالات الشخصية" التي يقوم بخلقها في الدور الذي يؤديه في العرض.[24]

## التأليف الموسيقي في إخراج العرض المسرحي

لقد تنوعت تجارب مايرخولد في إخراج العرض المسرحي، ولكنه استطاع أن يضع خطاً بيانياً "لأسلوبه في الإخراج": وقد استند في ذلك على المبادئ الموسيقية، في الزمن والإيقاع والميلودي والهارموني، التي كان يؤكد عليها دوماً في منطلقات "طريقته في الإخراج"، وقد عمل بموجب ذلك حتى في اختياره لنصوص من الأدب الكلاسيكي الروسي. وقد ظهر ذلك بشكل واضح في عمله على إعداد نصوص غوغول ليقدم من خلالها ذلك العالم الشعري الساخر واللاذع في عرض مسرحي، بعنوان "المفتش" ليتناغم مع تحولات الحياة في المجتمع السوفيتي المعاصر، وتطورات فن الإخراج الجديد.

و اعتمد مايرخولد في عرضه على إعداد النص من مجمل الأعمال الأدبية لغوغول (قصصه ورسائله، وكتاباته حول المسرح ونصائحه حول التمثيل، ومذكراته حول مخاض سيرورة كتابته للنص نفسه). ولم يقتصر تقديم نص"المفتش العام".

وقام بوضع بناء دراماتورجي من 15 حكاية. وكانت كل حكاية أشبه بقطعة موسيقية (suite) سمفونية، أو أشبه بتناغم أصوات متعددة على ثيمة واحدة أخذ محفزاتها من عالم غوغول. وقد أطلق مايرخولد على العرض تسمية "الواقعية الموسيقية". وقد استند فيه فعلاً على مبادئ التأليف الموسيقي.

وعلى حد قول الناقد الروسي فاليري بيربوتوف (الذي كتب عن أغلب عروض مايرخولد):"ارتبطت الصياغة الإجمالية للعرض بالنسب الموسيقية. وقد قدم لنا مايرخولد عملية نمو البانتومايم بشكل رائع حقاً. حتى أن الشخصيات الصامتة (الكابتن والموظفين والضيوف) تقوم بنسيج حبكة مركبة من التمثيل الصامت".[25]

ومن الواضح، أن مايرخولد لم يكن يبحث عن تقديم "نص درامي" تقليدي، ولم يصبو إلى تفسير أو تجسد "نص أدبي"، بل كان يبحث عن عمل "نص عرضي" فني. وهكذا قام بمعالجة أبعاد الواقع الذي توغل فيه غوغول، وتفاعل مع روحية وجوهر ذلك الواقع، الذي طرحه بشكل لاذع وساخر.

وكان يريد، في نفس الوقت، أن يقوم بتجربة حصر مجال الفضاء و المساحة التي يتحرك فيها كل الممثلين على خشبة المسرح:(30م3 / 420م4 ليس أكثر). وقام بتوجيه إضاءة ساطعة نحو المشاهد، سواءً تلك المشاهد التي تجري في الليل أو تلك التي تجري في النهار. ليتمكن من إبراز إيماءات الممثلين: وكان يعني بالإيماءة حركات الأيادي والرأس والكتف وتعبيرات الوجه، وكذلك حركات

جلوس الممثلين على الكرسي. ومن خلال حصر مسافة المشهد، سيكون، من دون شك، إمكانية لإبراز تلك الإيماءات كلقطات سينمائية قريبة.

وهكذا تصور مايرخولد فضاءً سينوغرافياً أشبه بالشكل البيضوي، قريب من الجمهور. وعلى حد قوله: "كانت السينوغرافيا تتكون من مجموعة قواطع (شبيهة بالكواليس) من قماش لمعانعه موجه نحو الجمهور. لأن هذه القواطع تثير تداعيات فترة الثلاثينات (من القرن التاسع عشر، فترة أحداث نص المفتش) في ذهن المتفرج. ومن خلف هذا العمق الموحد (...) تفتح أحدى عشر باباً. وماذا يعني ذلك؟ يعني أن الجمهور قد جلس في حالة انتظار. انتظار شيء ما يتم تحضيره. (...) وستتباعد تلك القواطع ما بينها في العمق، ليخرج منها مصطبتان متحركان مثل حركة القطار (ترام) في الذهاب والإياب.

(...) وسيتم اختيار ممثلين بأجسام مختلفة: البعض منها قصير والبعض الآخر طويل، أو سمين وقصير، أو طويل ونحيف (...). إذن، جلست هذه الشخصيات على أريكة. لكن الشيء المهم في ذلك هو أن تكون المصطبة، التي وضعت في المشهد، مائلة وفيها انحدار كثير نحو الأمام، بحيث يصعب السير عليها. وحتى الأثاث التي وضعت ستكون مائلة ومنحدرة نحو الجمهور. وسيكون أمام الأريكة طاولة طويلة من الخشب سطحها لامع. فارغة كلياً. وستكون المسافة بين الطاولة والأريكة بقدر يصعب المرور بينها، ولهذا سنرى من جلس على الأريكة لحد الحزام. وتظهر أقدامهم من تحت الطاولة. ونرى وجوههم وأياديهم متكئة على الطاولة (...) إذن، سيتم استخدام السطح اللامع للطاولة لوضع أيادي الجالسين وإبرازها أمام الجمهور. وسيكون هناك طابوراً من الأيادي والوجوه. وسيقوم الجمع بتدخين الغليون، لها أحجام مختلفة. مجموعة من الأشخاص، يدخنون، يتأفأفون وينعسون وحتى ينامون.تم دعوة

جميعهم وهم ينتظرون وصول الحاكم،، لكي يعرض عليهم سبب الدعوة التي وجهت إليهم، فهم يجهلون ذلك.

تمر فترة طويلة على ذلك في المشهد. وبعد فترة يدخل الحاكم، كما لو أنـه قـد خـرج مـن وراء أثاث البيت. ستكون هناك خزانة لحفظ الملابس وصندوق حفظ الأشياء وثريـات. وسـتظهر الشخصيات وكأنها تخرج من خلف هذه الأشياء – أي سـتقوم كـل شخـصية بخطـوتين أو ثـلاث خطوات، لتجد نفسها في الوضعية الصحيحة".[26]

ويظهر هنا، مرة أخرى، تجربة عمل المخرج على موضوع اللقطات القريبة (الـصغيرة) في إبراز أيادي وأقدام الضيوف وتدخينهم للغليون، واللقطات الكبيرة في خروج ودخول الشخصيات، أو نزول مصطبة من سقف الخشبة. هنـاك، إذن، حـصر المكـان (وحـدة المكـان) وتنـسيق ذلـك استناداً على سياق الزمن والإيقاع المحسوب للحركات الصغيرة (الإيماءات) لكل ممثـل، وحركـات مجموعة من الممثلين.

وفي هذه الطريقة من العمل، في الواقع، هناك تقارب بين مايرخولد وطريقة عمل غوردن كربع وأدولف أبيا، في خلق زمن ـــ إيقاع حركات الممثل وبشكل محسوب بحساب نظام الزمن الموسيقي ودقته. ويمكن القول أنه أقرب، كذلك، بشكل ما، من دقة الحساب الموسـيقي في عمـل ستانسلافسي

ويبدو هنـا، وكأننـا أمـام عمـل ظهـرت أبعـاده، أيـضاً، في طريقـة إخـراج بعـض عـروض غروتوفسكي المسرحية: الدقة في حركـات و إيمـاءات الممثلـين، و في تنظـيم الـزمن ـــ الإيقـاع و مونتاج العرض الموجه نحو انتباه المتفرج.

وقد تجذر مبدأ " الزمن ــ الإيقاع" الموسيقي في أغلب أعمال مايرخولد، حتى في أعماله التي دخلت ضمن ما يدعى "بالدعاية الثورية"، مثلما حصل ذلك مع أعمال مياكوفسكي، أو في عرض مسرحية "المعلم يويوس" تأليف الكسي فايكو(أحد المؤلفين المعاصرين لمايرخولد).

وقام مايرخولد بتجربة أخرى في عرض "المعلم بوبوس" لإختيار أبعاد الموسيقى في العرض المسرحي: ليست الموسيقى التي تصاحب أفعال الممثلين، أو الموسيقى كمؤثرات لخلق الجو العام في المشهد، بل الموسيقى "كعنصر درامي"، و"كأساس" لبناء الفعل الدرامي في العرض.

وفي أحاديثه الطويلة حول هذا العرض مع فرقته في سنة 1926، التي نشرت تحت عنوان" المعلم بوبوس" ومشكلة العرض مع الموسيقى ، يستطرد في كلامه حول المسرح الموسيقي وحول الأوبرا الإيطالية التي لم تعطي أهمية لدور الممثل - المغني، في اعتمادها على التنغيم الصوتي. ومن ثم ينتقل في كلامه ليتناول التجديد الذي قام به ريجارد فاغز، من خلال توظيف ما يدعى (لايت موتيف) وخلق التداعيات في تصور المتفرج: لحالات درامية تتكرر، وتدخل ضمن البناء الدراماتورجي، لإثارة الإحساس الدرامي لدى المتفرج. بجانب جعل اللحن (الميلودي) أن يستمر من دون أن يطغي عليه الغناء. ويذكر، كذلك، التجديد الذي قام به الموسيقار الروسي (المعاصر له)، بريكوف في تأليفه لعمل أوبرالي، استقى محفزاته من قصة "اللاعب" لدستوفسكي.

وكان مايرخولد، من خلال استطراده حول الأوبرا والمسرح الموسيقي، يريد أن يظهر إشكاليات علاقة الغناء والموسيقى بالتمثيل في المشهد المسرحي. ويربط ملاحظاته حول ذلك ببحثه الذي كان يريد تحقيقه في عمله على إخراج مسرحية "المعلم بوبوس".

وكان يريد تقديم عرض مسرحي يمزج بين "الدعاية الثورية" و"البيوميكانيكا". ويقول بهذا الصدد وهو يتحدث مع أعضاء فرقته: "إن هذا العرض حتى وإن كان لا يشكل التوجه الأساسي لمنهاج فرقتنا، إلا أنه يشكل جانباً مهماً في طريق البحث والتجربة، من أجل تجديد عناصر فن المسرح".

ويشير إلى نقطتين أساسيتين في العمل: النص الذي يحتوي على عناصر "للدعاية الثورية" (ولا يعني الخطاب السياسي المباشر)، ومن جانب آخر – حسب قوله – الإمكانية التي يمنحنا بها النص للقيام بتجربة حول منهجنا في التمثيل. وقد حاولنا في العرض أن نجرب إمكانية صهر منهج البيوميكانيكا الجديد مع التوجهات بحوث السيكولوجية (psychologism) الجديدة".

وعلى حد قول الناقد الروسي فاليري بي بوتوف: الذي كتب مقاله عن العرض في سنة 1925: "لقد أطلقت تسمية سوجو – ميكانيكا (socio – meccanica) للتشبيه بما يدعو بيو – ميكانيكا (biomeccanica)، للإشارة غلى قدرة مايرخولد على تحليل بنية التمثيل الذي استطاع أن يدفع إلى بروز السيكولوجية الإجتماعية للشخصيات ومن خلال الإيماءات والكلام الموزون بدقة". [27]

ويتحدث مايرخولد عن تفاصيل كثيرة حول كيفية تعامله مع كافة عناصر العرض في عمل عن "الدعاية الثورية"، ويتوقف، مثلاً، عند مشكلة الإضاءة، من وجهة نظر المخرج، قائلاً: "كيف يمكن إضاءة مقطع وصول التلغراف إلى بويوس، أو كيف يمكن وضع الإضاءة المناسبة لإجتماع الوزراء، أو مشهد بابوفا، ونقوم بتقديم ذلك بشكل جيد؟ ليس من حيث الجمالية، بل من خلال التركيز على "الدعاية الثورية". ينبغي أن نوجه الإضاءة نحو زاخوف، الذي

نجده مضطرباً بين الوزراء، وتوجيه الإضافة نحو بازي الذي يبيع بناته، وإضاءة نحو الكهف، وأن تقوم بربط كل ذلك بالخطاب السياسي، وليس لأمر شكلي.

(...) علينا أن نقوم بالكشف عن الخطاب السياسي، ويجب أن يكون ذلك من دون كلام، من دون حوار، وإظهار ما هو مخفي، (...) والكشف عن قناع بوبوس". [28]

ويتحدث كذلك عن كيفية إيصال ذلك من خلال العناصر التعبيرية للممثل، وإثارة انتباه المتفرج، بشكل فني ومعبر، ومن خلال ربط ذلك بعنصر آخر هي الإضاءة للشخصيات في المشهد. ولكي يقوم بتوضيح ذلك يورد مثلاً آخر، قائلاً: "لنأخذ مثالاً. في مشهد ما يستلم الممثل رسالة. يفتحها. يريد قراءتها، ولكنه كممثل يعرف أنه لا ينبغي أن يستعجل في ذلك. قليلاً من الصبر. يقرأ الرسالة ويبقى طويلاً. ثم يضطرب. عندها سيقول المتفرج: "لنذهب الرسالة إلى الجحيم، الأهم هو أن أرى كيف يضطرب الممثل". وهكذا سينتقل انتباه المتفرج من الرسالة إلى انفعال الممثل. وهذه هي الحالة (اللحضة) التي يدعوها ريج (أحد النقاد) ما قبل – التمثيل، والتي قد تخصصنا بها نحن في الوقت الحالي: أي بمعنى لا يهمنا التمثيل بحد ذاته، أو لا تهمنا الحصيلة النهاية في التمثيل، بل يهمنا لحظة التهيؤ لذلك.

وماذا يعني ذلك؟ يعني أن انتباه المتفرج يهمنا جداً، وذلك، في الأساس، هو الذي يخلق النجاح.[29]

ويتحدث مايرخولد هنا ليس من وجهة نظر "المخرج" فقط، الذي ينبغي أن يقوم بخلق "مونتاج" كل مفردات العمل الجماعي، وتوجيه انتباه المتفرج نحو ما هو جوهري في "العرض"، بل يشير كذلك إلى أهمية منطلق "رؤية الممثل" في خلق الترقب لدى المتفرج "في "المشهد".

و في مشهد مكالمة بوبوس على التلفون (على حد وصف أحد النقاد الروس) يظهر الممثل على النحو التالي: "نرى المشهد الـذي يـتم فيـه إسـتدعاء الجـنرال إلى الهـاتف للـرد عـلى مكالمـة البرجوازي فان ماميرداف. ولم يكن هنا بإمكان عناصر التعبير الوجهي أن تقوم بالتعبير لوحـدها، لو لم تكن مدعومة بالزمن الذي كان يمنحها كل معانيها.

إذن، يتم إستدعاءه للرد على المكالمة الهاتفية. يرفع رأسه بحركـة سريعـة وعنيفـة. ينظـر نحو الخادم. مدة ثماني ثواني من الزمن الجاري. (التوقف) يكشف عن قلقه. ينهض فجأة. يبقـى واقفاً من دون حركة. لمدة عشر ثواني. وتتصاعد شدة القلق. 14 ثانيـة، يلقـي التحيـة 15 ثانيـة. تنزلق يده نحو حامل التلفون، ومن قم يسحبها بسرعة 4 ثواني. ونجد هنا التـضارب بـين الـزمن الطويل والبطيء والتدرج في السرعة الخاطفة التي ينتهي بها. وكل ذلك يبلغنـا أنـه قـد اسـتقبل مكالمة مزعجة". [30]

ويظهر هنا علاقة عمل الممثل ب "الـزمن "وحـسابات الثـواني، ومـن خـلال علاقـة ذلـك ب"الإيماءات" و "الوقوفات" و"الجلوس" و"النهوض" يتم التوكيد على "الزمن – الإيقـاع". وهكـذا يتم تجربة نوع جديد من طريقة "التمثيل في الزمن"، بل ما قبل – التمثيل في الزمن، للولوج إلى الأعماق والتعبير عن حالة الإضطراب.

وقد أتهم الـبعض مايرخولـد، مؤكـداً عـلى أن ذلـك الـصمت وتلـك الوقفـات هـو أشـبه بالصمت والوقفات التي كان يستخدمها الممثل في عروض ستانسلافسكي. ويجيب مايرخولد عـلى ذلك قائلاً: "إن كانت هناك وقفات صمت شبيهة بوقفات صمتنا، لأن قسطنطين سيرغيفج يتميز بحس موسيقي بارز (...) فهو عندما كـان يقـوم بتمثيـل دور ليفبـورغ.(في مـسرحية هيـداغايرا)

إستخدم، كما كتبت باياوفا، أو كما كتبت أنا، استخدم أشكال تمثيلية توجهت نحو تحطيم الطبيعية، وكان وكأنه أشبه بممثل صيني أو ياباني. خصوصا في مشهد فقدان الرسالة (...)، كان يمثل على الطريقة اليابانية. لأن قسطنطين سيرغيفج هو موسيقي جيد، ومراقب جيد للحياة ولطرق التمثيل، وقد جعل من طرق التمثيل، بوعي أو من دون وعي، ملكاً له ". [31]

وقد تحدث الناقد الروسي فالري بي بوتوف حول مسرحية "بوبوس" في مقالة نشرها سنة 1926، ويصف جوانب من العرض، قائلاً: "يبدأ العرض. نرى عازف جلس على مصطبة مرتفعة. يعزف 46 قطعة موسيقية لشوبان و ليبز، وعلى مدى ثلاثة فصول. وكانت هذه الموسيقى تشكل خلفية لكلام الممثلين، وبعلاقة وثيقة مع الإيماءات الكورالية للعديد من الشخصيات التي تم صياغتها. و وكان ترتيب العرض في غاية التعقيد: فقد تم تفعيل دور الأشياء والأصوات والإضاءة والحركات والموسيقى وأصوات الممثلين و الكلمة، وأخذ كل واحد منها وظيفة آلآلات الموسيقية كأنه عزف سمفوني، ليعطي بذلك صوتاً و ضياءً ومنبعاً جديداً لنشؤ سمفونية مسرحية حقيقية. وقد استطاع مايرخولد أن يجد الطريقة الفنية حتى في إدخال صوت الأشياء في البناء الموسيقي للسمفونية.

وكان المشهد محاطاً ببعض عصا الخيزران على شكل نصف دائرة حول مصطبة مركزية، وكانت أصوات الخيزران، في نصف توناتها الخفيفة، تعلن عن ظهور أو اختفاء الشخصيات لنوع من الميلودراما الغنائية، حتى تصل ذروتها في مشهد الأخير، عندما يدخل الثوار إلى بيت البرجوازي. وبهذه الطريقة تحولت السينوغرافيا إلى أشياء صوتية. لتنصهر مع الأفعال. ويتناوب ذلك ما بين الحركة والصمت وتونات الكلام في حالات ساخرة ساتيرية (ساخرة) ودرامية. (...)

وقد واجه بعض النقاد ذلك بعدم الرضى، ولم يفهموا ما كان يبحث عنه مايرخولد في تجديده للدراما الموسيقية (...)." [32]

وقد كان مايرخولد، في الواقع، يبحث، من خلال تجاربه المختلفة المتواصلة، عن" أصول الإخراج" وعن إمكانية أن يكون "المخرج هو مؤلف العرض". وكان يبحث، في نفس الوقت، عن "الدراماتورجي الملائم لمستجدات فن الإخراج". ويؤكد (في سنة 1936) في حديثه عن علاقة الإخراج بالعرض قائلاً: "إن إحدى أخطائي هي عدم عثوري على دراماتورج لكي أعمل معه مثلما أعمل مع هؤلاء المؤلفين. نحن بحاجة إلى ثلاثة أو أربعة (مؤلفين) دراماتورجيين ليعملوا معنا."

ويواصل كلامه، مشيراً إلى عمل المؤلفين في ذلك الوقت الذي يجري خارج خشبة المسارح، وينظرون إلى المشهد المسرحي من دون فاعلية، قائلاً: "لا نريد هذا العمل السلبي، فنحن ننتظر من المؤلفين (الدراماتورجين) العمل الإيجابي (الفاعل)، عليهم أن يفهموا أن ما يخدم المخرج هي التخطيطات الأولية غير الكاملة فقط. عليهم أن يكتبوا مقاطع ليقوم المخرج والممثلين بتكملتها. عليهم أن يعملوا بجانب المخرج والممثلين سوية، أن يفسروا رغباتهم، ويعطوا صياغات لحواراتهم التي ينبغي أن يتم، فيما بعد، تكملتها على خشبة المسرح مباشرة. وذلك هو عمل لم نعد نعمل به منذ سنة 1933. وتعتبر أن ذلك هو أحد أخطائنا، ونحن على استعداد لتفاديه وتصحيحه. ولهذا قمنا بدعوة مجموعة من المؤلفين (الدراماتورغ ـ لا أريد ذكر أسمائهم هنا، لا أهمية لذلك) ليعطونا هذه المخطوطات للنصوص الأولية (canovaccio)

- يعني النصوص الشبهة التي كانت توظف في كوميدية ديللآرته) و ليدخلوا، إذن، إلى المسرح للعمل معنا وبجنبنا". [33]

ولهذا، في الحقيقة، كان مايرخولد يبحث باستمرار عن النص الملائم لطريقة إخراجه (كما كان يبحث عن ذلك أدولف أبيا أيضاً)، أو كان يقوم بإعداد النصوص الكلاسيكية من الأدب الدرامي الروسي، أو من الأدب بشكل عام، كما فعل مع نصوص غوغول، أو نصوص تشخوف الكوميدية للفصل الواحد: "طلب زواج" و"الدب" و"الذكرى السنوية"، وخلق منها نصاً عرضياً واحداً بعنوان "33 حالة إغماء". ليقدم من خلال ذلك عالم تشخوف بسخريته اللاذعة للطبقة البرجوازية في روسيا في القرن التاسع عشر.

و استطاع مايرخولد، من خلال تجاربه المختلفة، أن يفتح طريقاً جديداً للمخرج في المسرح الجديد، ليتمكن أن يستند في عمله الإخراجي ليس على "النص الدرامي المألوف" فحسب، بل وكذلك الرجوع إلى كل أجناس الأدب: النص الدرامي والروائي والقصصي والشعري والكتابات الفكرية، أو الرسائل والسير الذاتية... ليكون ذلك محفزاً ومنطلقاً "لأفكار وتصورات المخرج" من أجل بناء وتكوين نص عرض مسرحي.

و استطاع، وفي نفس الوقت، أن يضع العديد من "الأسس"، أو لنقل العديد من "المبادئ" التي يستند عليها "فن الإخراج": والتي وضعها في محك الإختبار، ليفتح الطريق أمام فهم وممارسته جديدة في "عمل المخرج"، وأساليبه وطرقه المتنوعة.

ويمكن، في نهاية المطاف، أن نلخص بعض المعطيات والمبادئ التي تركها مايرخولد في ثنايا فقرات كتاباته حول الإجراءات التطبيقة في عمل المخرج.

## توجيهات مايرخولد للمخرج

أصبح من الممكن، في بداية القرن العشرين، الحديث عن رؤية خاصة بكل مخرج مجـدد على إنفراد، وذلك من خلال تعامله مع مفردات فن الإخـراج (التـي تجـذرت وتكـررت في بعـض مبادئها الأساسية) ومن خلال خلـق مـا يـدعى "بالأسـلوب" الخـاص (بعـد تجـاوز الطبيعيـة) أو "طريقة" خاصة ، في الإبداع الفني للعرض المسرحي.

ومع ذلك، يمكن القول، أن مايرخولد قد ترك لنـا بعـض الإرشـادات المفيـدة في عمـل المخرج المسرحي. ليس على شكل منهجية مركبة، بل على صورة توجيهات عامـة نافعـة، كـما نجد ذلك في ثنايا الدروس التي كان يعطيها في المعهـد العـالي للتمثيـل والإخـراج في موسـكو (بين سنة 1921 ـ 1922) أو في لقاءاته مع المخرجين في مختلف المناسـبات، أو في كلامـه عـن عمله الإخراجي.

عندما نقرأ أحاديث مايرخولد المنـشورة حـول الإخـراج، نجـد هنـاك، في أغلـب الأحيـان، شرحاً وتوضيحاً لطريقة عمله، ونجـد، مـن جانـب آخـر، توجيهـات بداغوجيـة لتكـوين وإعـداد المخرج المبتدأ: إنطلاقاً من أرضية إجراءات"فن المخـرج" في المـسرح: الـذي بـدأت تتحـدد بعـض معالمه ومعطياته، ومبادئه الأولية العامة، التي تمخضت من تجارب المخرجين المؤسسين في بدايـة القرن العشرين (مثلما نجدها عند أبيا أو غوردن كريغ أو ستانسلافسكي).

وهكذا نرى أن مايرخولد قد فتح الطريق نحو خلق أرضية "بداغوجية في فـن الإخـراج"، كما استطاع ستانسلافسكي أن يفتح الطريق في خلق أرضية "بداغوجية الممثل".

ولم يضع مايرخولد كتاباً منهجياً لدراسة الإخراج، كما قلنا، ولكنه وضع بعض المنطلقات الأولية للتوجه نحو بداغوحية الإخراج. وقد أشرنا إلى البعض منها، ويمكن أن نشخص هنا الأخريات منها.

وكان يوصي المخرج بشكل عام، وقبل كل شيء، بسعة الثقافة والإطلاع على الفنون المختلفة والأدب، ودراسة الظواهر المسرحية في التاريخ الإنساني. وملاحظة مجريات الحياة.

وقد حدد بعض النقاط المهمة التي تتعلق بإجراءات عمل المخرج التطبيقية. ويكمن أن نستخرج منها بعض التوجيهات العامة.

فهو كان يرى، من الضروري أن يتم تقسيم عمل المخرج على مرحلتين:

مرحلة تخص عمله الفردي، ومرحلة تخص عمله الجماعي أثناء البروفات، مع المجموعة التي تشترك في تحقيق العرض المسرحي.

أما في مرحلة العمل الفردي، كان يوصي بقراءة النص الذي يتم اختياره (المكتوب مسبقاً، أو ذلك الذي يتم إعداده) وبشكل عميق. وينصح (كما كان ينصح ستانسلافسكي) بأن تتم قراءة النص بنفس واحد، ومن دون انقطاع في قراءته من البداية لحد النهاية (مرة واحدة وبشكل متواصل)، للحصول على صورة كاملة للأحداث التي تجري في النص وما يخفيه وراء حواراته. ولكن لا يكفي قراءة النص فقط، بل ينبغي أن يخلق لنفسه، بشكل مستقل ولوحده، أثناء القراءة والتحضير (لمدة قد تطول أو قد قصر)، قبل بدء البروفات، تصوراً خاصاً (كفلم في خياله) وبشكل عام، لكل ما يتطلبه تحقيق العرض: كتخطيط أولي خاضع للتغير. وعليه أن يسجل إنطباعته الأولى عن المشاهد والشخصيات والسينوغرافيا والأزياء.

ويعتبر هذه المرحلة الأولى، هو المستوى الأول الـذي يـضع فيهـا اللبنـات (النـواة) الأولى للخطة الإخراجية: لجمع المواد اللازمة لمشرعه الإخراجي، وخلق الخيوط المختلفة لحبكة العرض، وبمستوياتها المختلفة، وحسب منطق فني يوازي منطق عمل النص، أو حتى مستقل عن حكايـة المؤلف.

وكلما كان العمل التحضيري في المرحة الأولى عميقاً، كلما كانت المرحلة الثانية أنجـع. ولا يحق للمخرج أن يبدأ بالعمل في المرحلة الثانية مع الممثلين من دون تحضير مسبق.

ويؤكد مايرخول، في حديث له حول عمل المخـرج، مـع مجموعـة مـسرح بـراغ (في سـنة 1936) ، قائلاً: " بالنسبة لي كمخرج، ينبغي أن أعمل لسنين طويلة على النص لكي أتمكن من بدء العمل مع الممثلين على خشبة المسرح. وعندما أخرجت مسرحية المفتش العـام لغوغـول فكـرت عشر سنوات. وعملت على نص بوشكن بوريس غودنـاوف، وأخرجتـه، بعـد خمـس عـشر سـنة. (....) ولا يقتصر عمل المخرج على ذلك: ينبغي أن يعمل مثـل المؤلـف الموسـيقى، عنـدما يكتـب وهو يشعر ما هي الآلة الموسيقية التي يمكن أن تكون أنسب من آلة أخـرى، مـن أجـل التعبـير عن جزء من العمل.

وهكذا هو الحال مع المخرج عليه أن يتوقع، أثناء تفكيره بالمفهوم العـام للـنص، أي مـن هو الممثل، من بين الممثلين، الذي يمكن أن يفسر بشكل أفضل هذا العنصر أو ذلك العنـصر مـن ذلك المفهوم العام. وعندما يفكر من سـيكون الممثـل الـذي يقـوم بـدور معـين، عليـه، في نفـس الوقت، أن يقـوم بتقيـيم طابعـه الـصوتي وملامحـه البدنيـة والنفـسية، وكـركتره العـام (إن كـان سوداوياً أو غضوباً أو متهاوناً). وبهذه الطريقة فقط يمكن أن يحدد أي نوع من الأدوات سيكون ذلك الممثل في أوركسترا المقاطع الإخراجية." [34].

وكان يؤكد مايرخولد على أن من أصعب الأشياء في عمله هي توزيع الأدوار. وكان يتحدث عن ذلك ويشير إلى ما يدعوه إمبلوى (employ)، أي بمعنى التناسب (أو التنافر) بين خصال شخص الممثل ومميزات الشخصية التي سيمثلها في دوره في العرض. وينبغي هنا أن يتم أخذ بنظر الإعتبار شخصية الممثل، مزاجه وميوله الطبيعية، وطبيعته الفيزيولوجية وتداعياته الذهنية، و كذلك ميوله في التمثيل: إن كان أقرب إلى التمثيل الحميمي أو الحركي. لأن كل ذلك، حسب تصوره، ينبغي أن يظهر في الدور و في موقف الممثل من الشخصية، من أجل خلق التباعد بينهما، كما كان ينادي به.

ويوصي مايرخولد، أن يكون اللقاء الأول للمخرج مع مجموعة الممثلين والعاملين في الفرقة، عبارة عن توضيح وشرح الخطة الإخراجية التي وضعها ، ويبعث في داخلهم الحماس وحب نص المؤلف: من خلال اللون الذي يستجيب لوجهة نظره وتصوراته الشخصية.

وينبغي فتح المجال لكل العاملين معه للإبداع بشكل مستقل. ومن ثم يقوم بتنسيق مختلف المقاطع التي سيقوم كل واحد منهم بخلقها بشكل حر، و تركيبها من خلال القياس والتوازن لتلاحم الإبداع الجماعي.

ولا ينبغي على المخرج هنا، أن يبحث عن تحقيق فكرته الأولية وتخطيطه الأولي بالضبط، بل أن يبحث عن خلق الوحدة نسبة إلى التناسق (الهارموني) بين مختلف العناصر، لكي لا يتفتت الإبداع الجماعي.

و يشير في أحدا لقاءانه في لينينغراد (سنة 1927) إلى العديد من النقاط التي ينبغي أن ينتبه إليها المخرج، خصوصا في عمله مع الممثل أثناء البروفات.

وينطلق في حديثه من التركيز على ضرورة أن يتسائل المخرج : مع أي نوع من الممثل يعمل؟ ما هي استعدادات الممثل النفسية والجسمانية الشخصية، وما

هي استعداداته وقدراته الفنية؟ ويقول :"لنتفحص الآن بشكل مختصر دخول الممثل إلى المشهد. ينبغي أن يمتلك الممثل قسطاً وافراً من "السحر" (fascine)، بين ضفرين. ومن ثم يمتلك صوتاً جميلاً، وحركة أو ثلاثة حركات جيدة، وكمية من عدم الخجل: هكذا يتصور الشخص العادي الممثل.

عندما يدخل الممثل في المشهد، قبل كل شيء، يحمل معه مواده كاملة: الجسد. ومن السهولة أن نقول "الجسد". ولكن النقطة المهمة في ذلك هي حركة الجسد في الفضاء، والأهم هو تنسيق تلك الحركة في الفضاء، وبطريقة يمكن خلالها، ليس فقط أن ندرك الجسد حسياً، بل وكذلك أن ندرك حسياً كل عضو فيه، من الجذع و الرأس وحتى أقصى أطرافه، وبشكل منفرد. وذلك يعني أننا لا ننظر للجسد في المشهد بكليته، بل ننظر لكليته التي يمكن أن نتعرف فيها على كل التدرجات الممكنة للتناسق بين أجزاءها.. ومن ثم يأتي الصوت، أي بمعنى كيف يتم نطق الكلمات. فنحن نسمع الصوت، ولكن غالباً ما لا نميز بين الكلمات، هناك أصوات جميلة ولكنها تجعل الكلام سيئاً، لأنها لا تمتلك القدرة الصوتية الكافية. ومن ثم، أن وضوح النبرات لا يتم من خلال الاستناد على الحروف الصوتية (هكذا يقول المعني السيئ)، بل يتم من خلال التمفصل المتميز للحروف القوية، كما يعرف ذلك جيداً المغني الجيد" [35].

ويذكر مايرخولد سلسلة من المشاكل الأخرى التي يواجهها المخرج مع الممثل: مثل طريقة التمثيل التي تعملها وتعود عليها. لأن الممثل في حالة دخوله للمشهد لا يحمل معه مواده الفنية فقط، بل وكذلك كيف يقوم بتنظيم وتنسيق هذه المواد، ويحمل مقترحاته العملية أو ارتجالاته للعمل سوية مع المخرج.

وهناك مشاكل أخرى كثيرة: مميزات الحركات التعبيرية، الجانب البيولوجي أو الحركي للجسد، توظيف تعبيرات الوجه، الأفعال الحركية لكل جزء من

الجسد، حركة الجسد بكليته في المشهد، التحفظ والتصنع والتحرر في الحركة، اللعب في المشهد، إزالة الطاقات الزائدة عن اللزوم. التعامل مع الأشياء، مع الأزياء، مع السينوغرافيا.

وينصح على ضرورة أن تكون الأشياء والأزياء مجهزة منذ البروفات الأولى، ليتعود عليها الممثل.

وهناك إشكاليات التعامل مع وضعيات الجسد ومع الصمت والوقفات والسرعة والبطيء في الحركة، وعلاقة ذلك مع فضاء المشهد (والسينوغرافيا). وأشياء كثيرة أخرى، تتعلق بالكركترات والشخصية والدور الذي يقوم به الممثل. وينبغي على المخرج أن يقوم بتنظيم وتنسيق كل ذلك مع الممثل، والحفاظ على وحدة تناسق (هارمونية) الحالات المسرحية المشاهد في زمن وإيقاع العرض المسرحي.

ويتحدث مايرخولد عن الاختلاف بين إحساس الممثل بالزمن والإيقاع عن إحساس المخرج بذلك، ويورد مثلاً توضيحياً من تجربته الإخراجية: "حدث أن وضعت ميزانسين لعمل كالدورن،"الأمير الصامد"، في مسرح الكسندرفسكي. في حينها لم أكن أعرف جيداً ما هي أهمية القياس الزمني للعرفي (timing)، ولكنني كنت أهتم دوماً بهذه المشكلة وكنت أقوم بتثبيت زمن كل مقطع من النص من أجل التحقيق من كل ذلك الذي تحدثت لكم عنه اليوم. وكان أحد الممثلين من ذلك المسرح يقوم بتمثيل مونولوج. مدته، حسب الوقت الذي قمت بتشبيه، سبع دقائق. ولكن ذلك أصبح، بالتدريج ثماني، ومن ثم تسع حتى وصل إلى عشر دقائق. وعندها أدركت أن المشهد الذي فيه المونولوج بدأ يأخذ معنى آخر، طريقة آخرى للإستيعاب، ومن خلال أخذي بنظر الإعتبار الفصل بأكمله، والوقت الضائع للجمهور بسبب طول المونولوج.

أدركت بكل بدقة، الثقل الذي سيأخذه في النهاية. سيصل المتفرج إلى الجزء الثاني متعباً أكثر مـما لو كان المونولوج سبع دقائق. ويبرهن ذلك كيف أن الممثل لا يدرك أهمية الزمن في العـرض، لـو حدث أن تغيرت المدة من سبع إلى ثماني أو عشر دقائق. إضافة إلى أن الممثل كان يحاول التلوين في الحركات، وبذلك أبطل مفعول معنى عمله الذي كانـت تحتويـه تلـك الـدقائق الـسبع. أروي لكم كل ذلـك لأبـرهن لكـم، حتـى وإن كـان عمـل الممثـل يـستند عـلى المـشاركة الكاملـة مـع الجمهور، ينبغي أن يخضع للفكرة الأساسية للعرض، فقد تم دراسة كل هذه المقاطع بطريقـة لا يمكن الانتقاص منها حتى لحظة واحدة". [36]

ويورد مثلاً آخر، في نفس السياق، أثناء عملـه عـلى (إعـداد) وإخـراج مـسرحية "الغابـة" تأليف اوستروفسكي، في سنة 1924. وكـان العـرض يتكـون مـن 33 حكايـة، ومـدة العـرض ثلاثـة ساعات ونصف. وبعد أن تم العرض وتوالف الممثلون مع الجمهور، وبحثوا عن نوع من الاتفـاق بينهم، وسار الجمهور خلف الممثلين، طالت مدة العرض لحد أن انتهى في الساعة الواحـدة لـيلاً. وعندها قمت بحذف خمس حكايات منه، وبعد فترة من الزمن عاد العرض لينتهـي في الواحـدة ليلاً. قمت مرة أخرى بحذف بعض الحكايات منـه. وفي نهايـة المطـاف، بقيـت 14 حكايـة، ومـع ذلك كان العرض ينتهي في الثانية عشر ليلاً". [37]

وهذا هو مثال حول تلاعب الممثلين بزمن العـرض، وعـدم إدراكهـم لهـدم زمـن العـرض الذي ينبغي أن يكون أحدى مهمات ومسئوليات المخرج.

إذن، من الواضح أن مـن مهـمات المخـرج، أثنـاء البروفـات، أن يقـوم بتثبيـت مـدة العــرض، وزمــن الحركــات والــصمت، والوقفــات وطــول المقــاطع، والنمــو

التصاعدي للحالات والأحداث التي يتكون منها العرض. ويـدرك ذلـك مـن خـلال النظـر للعـرض بكامله من الخارج (كمتفرج أول في مكان المتفرج الغائب).

ومن الواضح، كذلك، يمكن أن يقوم بحذف أو إضافة نتـف أو قطـع صـغيرة مـن العـرض حتى بعد عرضه لمرات عديدة، وذلك هو ما حدث مع مايرخولد كما حدث مع ستانسلافسكي أو مع العديد من المخرجين: لأن العرض المسرحي لا يكتمل عند إنتهـاء البروفـات، بـل يلـد بعـدها لينمو مع الجمهور.

ولهذا لا يقتصر عمل المخرج على فترة البروفات فقط، في طرح رؤيته الإخراجيـة الموازيـة لإبداع المؤلف، وعمله على الميزانسين مع الممثلين، بل العمل عـلى خلـق الوحـدة والهارمونيـة في إخراج العـرض بأكملـه (مـع إبـداعات الـسينوغرافي والإضـاءة والأزيـاء والمـؤثرات الموسـيقية...) والحفاظ على وحدة "الإبداع الجماعي" أثناء العرض – مع الجمهور.

ويؤكد مايرخولد، قائلاً:"إن إخراج العرض المسرحي هو أشـبه بتـأليف اوركـسترالي، يكـون فيه التمثيل هو الميلودي والميزانسين هو الهارموني، وفهمت ما هو فن الميزنسين عنـدما تعلمـت تنسيق الهارموني (لميزانسين) مع ثيمة الميلودي (أي تمثيل الممثلين) للعرض."[38]

وكان مايرخولد يدرك جيداً مهمات عمله ( في الإخـراج والبداغوجيـة) في مـسيرة المـسرح الحديث، كما كان يعي ذلك من قبله أبيا وكريغ، وكما فعل ذلك ستانسلافسكي، مـن أجـل خلـق أرضية خصبة لمنطلقات "فن التمثيل" و "فن الإخراج".: ذلك الفن الـذي ولـد ونمـى مثـل شـجرة كبيرة متفرعة الأغصان تغذت من تجارب واختبارات كافة المعلمـين والمجـددين في نهايـة القـرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

# مخرج المشهد المفتوح

## ستديو المسرح

قام إيفيجين فاختنكوف أغلب وأهم تجاربه الإخراجية في فضاء "ستديو المسرح" واستطاع أن يعمل مع جيل جديد من الشباب من أجل خلق أرضية جديدة في ممارسته وفهم فن التمثيل والإخراج، بعد أن بدأت ظاهرة "ستديو المسرح" تصبح مألوفة في الواقع المسرحي في روسيا العقد الأول والثاني من القرن العشرين، من أجل خلق أرضية بداغوجية جديدة في المسرح.

وقد تم تأسيس أول ستديو المسرح في موسكو (سنة 1905) عندما دعى ستانسلافسكي زميله المخرج مايرخولد وطرح عليه مشروع تأسيس ستديو للعمل مع الممثلين الشباب، للبحث عن تجديد إمكانيات فنهم المسرحي. بالرغم من التباعد الذي بدأ يظهر ما بينهما، كما يؤكد ستانسلافسكي في قوله:" كان هناك اختلافاً بيننا. كنت أنا أبحث عن الجديد، ولكن لم أكن أعرف ما هو السبيل وما هي الطريقة التي يمكن أن أتبعها لتحقيق ذلك ، بينما كان مايرخولد يبدو أنه قد وجد السبيل إلى ذلك والطريقة، ولكنه لم يتمكن من وضعهما في حيز التطبيق، سواءً بسبب الظروف المادية المحيطة به أو بسبب عدم الإعداد الكافي للممثلين العاملين معه في فرقته". [1] وهكذا بدأ العمل في أول ستديو للمسرح في موسكو ولكننه توقف بعد أشهر بسبب الظروف الإقتصادية.

وفي سنة 1910 – 1911، قرر مسرح الفن في موسكو العمل على إخراج مسرحية "الجثة الحية"، من تأليف تولستوي وإخراج نمروفج دانجنكو، كما يؤكد ستانسلافسكي على ذلك قائلاً: " كان في هذا النص الدرامي عدد كبير من الشخصيات الثانوية، وقد تم إعطائنا، أنا وسوليرشيفسكي مهمة العمل

مع مجاميع الشباب". و بدأ من هذا العمل تأسيس نواة ما يـدعى "سـتديو الأول" (سـنة 1912) التابع لفرقة مسرح الفن في موسكو. و بدأ هنا العمـل عـلى تطبيـق مفـردات "المـنهج". واسـتمر النشاط فيه، وتوسعت أهدافه البداغوجيـة: لتـشمل البحـث، لـيس فقـط عـن إيـصال مفـردات "المنهج"، بل وكـذلك تجديـد معطيـات المـشهد المـسرحي و الإخـراج و الـسينوغرافيا و مواجهـة إشكاليات النص الدرامي. وأصبح "ستديو الأول" فعلاً، فضاءً لمشروع البحث والتجديد اشترك فيه المخرجين والممثلين، وكذلك الرسامين و النحاتين و السينوغرافين و الأدباء، و الموسيقيين...

ولم يعد من الإمكان المواصلة على الطرق القديمة في المسرح، ولم يكن من الممكـن إعـادة بناء وتجديد المسرح استناداً على الأسـس القديمـة. "إمـا أن يـتم الإسـتمرار في الـسيرعلى خطـى أ ندريه نطوان وستانسلافسكي (على حد قول مايرخولد) أو أن نبدأ كل شيء من جديد" [2].

وتم بعد ذلك فتح "ستديو ثاني"، و"ستديو الموسيقى"( تحـت إشراف نمـروفج ولم يـشترك به ستانسلافسكي) ومن ثم تم فـتح سـتديو ثالـث تحـت إشراف سوليرشفـسكي والمخـرج الـشاب إيفغينين فاختانكوف، و من ثم فتح ستديو رابع. وهكذا أصبحت ظاهرة "سـتديو المـسرح" مـن معطيات واقع المسرح الجديد.

ومن جانب آخر، قام مايرخولد، أيضاً، بتأسيس "ستديو" خاص به في سنة 1912، ليواصـل بحثه الذي بدأ به سنة 1905، حول "المسرح الشرطي".

وفي هذه البيئة الجديدة أعطى ستانسلافـسكي (منـذ سـنة 1911) مهمـة تربيـة وإعـداد الشباب على "منهجه" لتلميذه المخرج إفيغيني فاختانكوف

وقـد أكـد فاختـانكوف، ومنـذ البدايـة أنـه يريـد، حـسب قولـه: "تهيئـة سـتديو لغـرض التعلـيم، عـلى أن يكـون المبـدأ الأسـاسي فيـه هـو إنجـاز كـل شيء لوحـدنا.

وأن يقوم الجميع في إدارته، لكي نتحقق من منهج ستانسلافسكي من خلال تجربته على أنفسنا. أما أن نقبل به أو نرفضه، أو نكمله، ونصحح الأخطاء التي فيه، و نزيل الكذب منه". [3]

وكانت أولى تجاربه في الإخراج مع مجموعة من الممثلين، البعض منهم جاء من المسرح القديم والبعض الآخر من الممثلين المبتدئين، وعمل على إخراج مسرحية "غرق الأمل" (تأليف هيرمان) ومسرحية "حفلة السلام" (تأليف هوبتمان). وقد تم إجراء عمل البروفات في مسرح صغير جداً، وكانت المسافة بين الخشبة الصغيرة والجمهور قريبة جداً، حتى أنه يذكر أن أحد المتفرجين، أثناء عرض مسرحية "حفلة السلام"، قد نهض من مكانه ليطفأ حريق بسيط نشب من سقوط الشمعة في المشهد.

وكان ذلك الفضاء الصغير لخشبة المسرح لا يسمح ببناء ديكور (سينوغرافيا) شبيه بتلك المشاهد التي كانت تبنى في عروض مسرح الفن في موسكو. وفي هذا الفضاء الصغير تمت تجربة خارقة للعادة، أعطت ثمارها في أهم العروض المسرحية الفنية التي دخلت ضمن تاريخ المسرح في العقد الثاني من القرن العشرين.

وقد تم فتح أبواب ستديو المسرح للجمهور، بعد أن كان يمارس نشاطه في فضاء مغلق عن المحيط الخارجي، وذلك في يوم 5 أكتوبر سنة 1913، من خلال تقديم عرض مسرحية "حفلة السلام". ولكن العرض لم يعجب ستانسلافسكي، المشرف على نشاط ستديو المسرح، وقرر أن لا يتم إعادة تقديمه. وقام، سوليرشيفسكي، الذي كان يشرف على عمل فاختانكوف، بإقناعه بضرورة مواصلة تقديمه لكي يتعرف الممثلين القدامى لفرقة مسرح الفن في موسكو على هذه التجربة الجديدة.

وتم مواصلة تقديم العرض. وقد حضر لمشاهدته الكاتب الكبير مكسيم غـوركي، ونـشرت جريدة الصباح (في يوم 4 من شهر أبريل سنة 1914) مقالة أشـارت فيهـا عـن مـشاهدة غـوركي للعرض، الـذي كـان متحمـساً لطريقـة التمثيـل في العـرض والعلاقـة الحميمـة التـي خلقهـا مـع الجمهور. وقد عبر غوركي عن رأيه مؤكداًعلى أن ستديو المسرح هو من أفضل المسارح الموجـودة حالياً في موسكو.[4]

وفي الواقع، قد تم انجاز العرض تحت إشراف المخـرج المعلـم سوليرشفـسكي، الـذي كـان يقوم بتوجيه وإرشاد فاختانكوف للبحث عما هو مخفي وراء حكايـة الـنص وأفعـال شخـصياته. وكان موضوع المسرحية يدور حول إجتماع عائلة في حفلة عيـد المـيلاد: بعـد عـشر سـنوات مـن الغياب يرجع شولز مع أبنه وليم إلى بيت زوجته مينا وابنتها أوغوستا. ويرجع كذلك الإبن الآخر روبرت. يقوم الرجل العجوز بتحضير شجرة عيد المـيلاد. وتقـوم الزوجـة مينـا وصـديقتها بوشـتر بوضع الشموع وإشعالها في الثرية. تريد العائلة أن تجتمع في سلام، ولكن سرعات ما تظهر العقد القديمة وتنفجر الأحقاد ويصدم الأب العجوز ويموت.

ويبدأ هنا الصراع بين الأولاد على ميراث الأب، وتظهر الفتاة إيـدا حبيبـة ولـيم وتـساعده على أن يعيش حياة جديدة أخرى.

وبينما كان فاختانكوف يقوم بعمل بروفات العرض كـان سوليرشفـسكي يقـوم بتوجيهـه نحـو فهـم تلـك الشخـصيات وكيفيـة التعامـل معهـا، ليوضـح لـه ذلـك، قائلاً: "ليسوا هم أشراراً لأنهم يتعاركوا، بل هـم في الجـوهر طيبـون، لأنهـم يريـدون التوافق من جديد. وذلـك هـو المهـم. امـنحهم، إذن، كـل مـا تـستطيع مـن حـرارة، وأبحـث عـن دعـم ذلـك مـن خـلال جعلهـم أن ينظـر أحـدهما في عـين الآخـر،

ادفعهم إلى أن يفتح نفسه أحدهما للآخر وبشكل متبادل. وبهذه الطريقة يمكنك أن تجعل الجمهور ينخرط في ذلك. لا حاجة لدفعهم نحو الهيستيريا. لا تبحث عن التأثير (على الجمهور) من خلال الهيستيريا، بل توجه نحو القلب مباشرة".[5]

وتؤكد الممثلة سيرافينا جرمان، التي قامت بدور أوغوستا في العرض، أن فاختنكوف لم يكن راضياً عن العرض، وهي نفسها لم تنجح في بلوغ تجسيد الشخصية، قائلة: "لم أفلح بتحريك الآلية الداخلية للشخصية. أصبح بيني أنا وبين الشخصية إنفصالاً شبيهاً بما يحدث بين الصور الفوتوغرافية المتحركة (...) وكان يبدو لي، في البداية، أنني قد فهمت الشخصية. وكانت هناك أشياء كثيرة في عائلة أوغوستا تذكرني بطفولتي وبعائلتي (...). ولكن التقارب من بعض الجوانب في "الظروف المعطاة" لم تكن تساعدني على نمو الشخصية. بل بالعكس، لم تتحول تجربتي الحياتية الشخصية إلى البعد الفني، وأصبحت حملاً ثقيلاً.

وأخذ إشفاقي على الشخصية بالبرود تدريجياً، وكان ذلك هو الإحساس الذي ينتابني في كل مرة يعاد فيها العرض، وكنت أحتاج إلى مجهود عصبي كبير لإثارة تلك المشاعر، وكان ذلك أشبه بهزة مفتاح القفل الذي لا يفتح الباب".[6]

وتواصل الممثلة حديثها وتؤكد على أن العرض لم ينجح، وأن كافة الممثلين قاموا "بإحياء الشخصية" لأنفسهم فقط، وتجاهلوا ضرورة أن تكون عزلة الممثل في المشهد في حضور الجمهور.

وقد علق سوليرشفسكي على حادث وقع أثناء تقديم العرض: حيث أنتاب إحدى السيدات حالة من الهيستيريا أثناء مشاهدتها للفصل الثاني من

العرض، ولم يكن راضياً عن ذلك. وقد أعزى جانباً من ذلك لطريقة التمثيل، قائلاً: " يسر الممثلين كثيراً، وبشكل هائل، عندما يكون هناك شخصاً هيتستيرياً بين الجمهور. ويعتبرون ذلك برهاناً على فاعلية التمثيل الخارقة للعادة، و نوعاً من الإلهام العميق في الإحياء الأصيل (...) ولكن التوجه نحو الهيستيريا، كما يبدو لي، هو بالعكس من ذلك بالضبط (...).

عندما يعيش الممثل بعمق وأصالة، ويكون تمثيله "إبداعياً" (creation)، عندها سوف لن يؤثر على المتفرج بشكل عنيف، ولا يؤدي ذلك أبداً إلى النوبة الهيستيرية". [7]

و من ثم يوضح سوليرشفسكي طريقة الممثلين العظام في زمنه، ويذكر الممثلة ليونورا دوسيه والممثل الإيطالي باولو غراسي، وكيف كانوا يتوصلون إلى حالات روحانية في أدائهم الداخلي، ولربما كان المتفرج يبكي لحالة ما، ولكن بهدوء. و سيكون في هذه الحالة أمام ما هو نبيل وما هو جميل وليس لغرض إستعراض المشاعر. "ولربما يبكي المتفرج لأننا لا نحب بعضنا البعض الآخر بما فيه الكفاءة".

وقام فاختانكوف بإخراج عرض آخر تحت إشراف معلمه سوليرشفسكي، بعنوان "الطوفان" (تأليف هينغ برغر) في سنة 1915. و بعد وفاة مرشده ومعلمه سولير قام بإخراج مسرحية "روز مير شولم" (تأليف هنريك أيسن) في سنة 1917بعد ثورة أكتوبر مباشرة .

وقد ترك ملاحظات مهمة حول طريقة عمله في إخراج هذا العرض في أكثر من 15 صفحة، تحت عنوان "ما الذي أريد الوصول إليه في "روز مير شولم". ويتحدث فيها حول عمل الممثل وإمكانية بلوغه المستوى المثالي في إبداعه مؤكداً على: " أن لحظة الإبداع الأساسية تكون في خلق تلك الحالة التي

يمكن فيها الممثل أن يحافظ كلياً على شخصيته الخاصة به. وأن يدخل المشهد من دون يعرف كيف سينطلق هذه الجملة أو تلك، أو كيف سيمثل هذا المشهد أو ذلك. (...) أريد أن يقوم الممثلين بإرتجال كل العرض". [8]

ويستطرد في كلامه ليوضح، أيضاً، ما الذي يريد الوصول إليه في خلق السينوغرافيا وفي الميزانسيين.

وقد أعطى فاختانكوف مجالاً لإرتجالات الممثلين وركز، أثناء البروفات، على أهمية طريقة التمثيل في بناء العرض. وعمل مع الممثلين على توظيف الحركات الواسعة في المشهد، وتوظيف الأفعال البدنية والإيحاءات، والصوت القوي والواضح، والنظيرات الثاقبة. وأعطى أهمية للجانب الفكري لبناء حبكة النص، من خلال إبراز شخصية ربيكا التي تؤثر على أفكار روز مير شوليم بأفكارها الثورية. وركز على تقطيع نسيج العرض، وأعطى لكل مقطع إيقاعه الخاص.

وأعطى، من جانب آخر، أهمية للإضاءة القريبة من العتمة والإضاءة المشعة المنتشرة التي تكاد أن تعمي العين في النظر لها. إضافة إلى توظيف أشعة حزم ضوئية بخطوط اختراقية. وكان يصبو من كل ذلك خلق "الظروف" التي يمكن من خلالها أن يصدق الممثل بوجوده في نفس "ظروف الشخصية"، ونفس "المواقف" التي يشير إليه مؤلف النص، وأن تكون له نفس الحاجة التي تحتاجها الشخصية في الدراما. وعلى حد قوله:"لو فهم الممثل أن السلوك الذي يشير إليه المؤلف هو منطقي، ولا يمكن أن يكون بخلاف ذلك، ومن ثم يدع الممثل نفسه أن تنجر وراء إغراء فكرة كونه هو نفسه في تلك الظروف، ولو أحب (من دون المشاركة) (Partecepation) بعض الجوانب من النص ومن الشخصية، و"يؤمن" بما تؤمن به الشخصية، ويحس "بضرورة" أن يبقى بضعة ساعات في

نفس الجو الذي يوجد فيه روز مير شوليم، ويهيئ نفسه لمتعة الإبداع، سيصل في النهاية إلى بلوغ التحول، ولكن من دون أن يفقد شخصيته الخاصة به، بأي شكل من الأشكال." [9]

و في سنة 1918أخرج مسرحية "معجزة القديس انطونيو" (تاليف ماوريس مترلنك)، وقدمها.

ولكنه قام بعد ذلك بصياغة جديدة لها وقدمها في نسخة جديدة في سنة 1921. وفي هذه السنة نشبت خلافات بين فاختانكوف وبعض ممثلين الأستوديو المنتفضين عليه، وكانت تلك ضربة قوية على نفسه وعلى تفاقم مرضه المزمن. وقد كتب رسالة يعبر فيها عن ألمه حول ذلك. و أضطر إلى ترك مقر الاستيديو ليذهب مع الممثلين المريدين له للعمل في أحدى ردهات المستشفى التي كان يعالج فيها.

وبالرغم من مرضه العضال في التدرن، واصل فاختانكوف عمله المسرحي، وكان يعمل على بروفات العرض بين فترة علاج وأخرى، بين دخوله وخروجه من المستشفى. وقام، في نفس هذه الفترة، بالعمل على إخراج مسرحية "حفلة زواج" (تأليف تشخوف): وقام في هذا العرض بوضع بعض التمارين للممثلين، وجعلهم أن يأخذوا وضعيات جسدية وكأنها لقطات فوتوغرافية ثابتة، على شرط أن تتميز بوضعيات جسمانية (بوزات) غير طبيعية. وطلب منهم أن يقوموا بإرتجالات على نغم موسيقى مارزوكا الروسية وموسيقى بولك في رقصة طويلة. وقد بقي جانباً من تلك التمارين و تلك الإرتجالات في العرض. ولكنه جعل كل ممثل يقوم بتوظيف تلك الوضعيات الجسدية في رقصة الفالس وعلى نغمات البيانو، التي يقوم بعزفها أحد الممثلين في المشهد: وكان العازف يقوم، بين برهة وأخرى، بالشهق والتوقف عن العزف، وكان يضطر

الممثلون على التوقف (أثناء رقصهم ) في تلك الوضعيات الفوتوغرافية التي ثبتوها أثناء التمارين - البروفات. وقد كان فاختانكوف

قد استخدم طريقة إيقاف حركة الممثل (في حالة ستوب) في السابق أيضاً، في مسرحية "معجزة القديس انطونيو"، ولكنه قام بتوسيع هذه الطريقة في مسرحية "حفلة زواج"، وبشكل ساخر وفني.

ومن الجدير بالذكر، قد أعلن فاختانكوف (في سنة 1921) في أحدى ملاحظاته تحت عنوان "الموت للطبيعية في المسرح"، قائلاً:" آه ! كيف سيكون من الممكن إخراج أوستروفسكي وغوغول وتشخوف بطريقة مسرحية. أريد أن أخرج "طائر البحر" - بطريقة مسرحية – كما هو ذلك في نصوص تشخوف. أريد أن أخرج حفلة في زمن الطاعون (بوشكن) مع حفلة الزواج (لتشخوف)، فهناك حفلة في زمن الطاعون في داخل حفلة الزواج، فأولئك الذين أصابهم الطاعون لا يدركون أن الطاعون قد مضى، وأن الإنسانية قد بدأت تتحرر ولم يعد هناك جنرالات في حفلة الزواج".

وفي مقطع آخر كتبه في نفس السنة يقول: " ينبغي أن يختفي مسرح الواقع اليومي، لم يعد هناك ضرورة لوجود ممثلين الكركترات، وعلى كل أولئك الذين لديهم ميل نحو "الكركتر" عليهم أن يحسوا بما هو تراجيدي (حتى في الكوميدي) في كركتر كل شخصية، وعليهم أن يتعلموا تجسيد ذلك بطريقة الغروتيسك". [10]

ويظهر، في الملاحظات التي كتبها فاختانكوف حول مسرحية "حفلة زواج"، التوجه نحو خلق بعض التمارين الأساسية لعمل الممثل في طريقة إعداده البداغوجي، وذلك أثناء العمل على بروفات العرض. وفي نفس الوقت، إدخال

تلك التمارين،أو جزء منها، في بنية العرض المسرحي، كما فعل ذلك مايرخولد مع تمارين "البيوميكانيكا". ويظهر كذلك، طريقة عمله على تطبيق الغروتيسك.

وكان فاختنانكوف في هذه الفترة (بين سنة 1920 - 1921) يعمل في العديد من العروض المسرحية وفي آن واحد: كان يعمل في الصباح على بروفات مسرحية "إيرك الرابع عشر"، وفي المساء يعمل على بروفات مسرحية "ديبوك" (في "ستديو هابيما" العبري) و يعمل في الليل على مسرحية، "توراندو" في ستديو الثالث.

وقد اعتبر الناقد الروسي سوكيفيج هذه العروض الثلاثة من "المسرح التجريبي"، قائلاً: "لقد أفلح فاختانكوف في اختيار تجربته في عمل "ديبوك" و "توراندو"، أكثر من عمل "إيرك"، وكان النجاح في ذلك يرجع لوجود الممثلين الشباب الذي كانوا أكثر طواعية في التجريب من الممثلين القدامى، الذي عملوا في مسرحية "إيرك".[11]

وكان فاختانكوف يبذل أقصى ما عنده من قوة للعمل على تحقيق تجاربه ومشروعه المسرحي، بالرغم من مرضه المزمن الذي بدأ يتغلغل في جسده وينخر فيه، ويجبره على الدخول المتكرر إلى المستشفى للعلاج، ومن ثم الخروج ليواصل بروفاته على أعماله الثلاثة (التي استمر التحضير لها من سنة 1920 ولحد سنة وفاته في 1922) وكأنه يتصارع مع الزمن ومع القدر الذي سيقطف ثمرة عمره وثمار فنه.

ومن الواضح، لم يكن هدف فاختانكوف، في إخراج هذه العروض في آن واحد، هدفاً تجارياً أو اقتصادياً، بل لم تكن مثل هذه التجارب المسرحية مجدية في حسابات نمروفيج، المدير الفني لمسرح الفن في موسكو، وقد اعتبرها ضياعاً للوقت وللمال. و قد عبر عن ذلك نمروفج في أكثر من مرة منذ بداية مشروع

ستوديو الأول في 1905. وأصر على رأيه لحد سنة 1918(عندما بدأ ستانسلافسكي العمل في ستوديو آخر في مسرح أوبرا البولشوي).

وكان نمروفج يدعو التجارب الجديدة "تيار الإستديو" (الذي كان يدعمه ستانسلافسكي)، ويدعو عمل الفرقة "تيار المسرح" (المسرح الكبير بمعنى الكلمة، الذي كان هو يدعمه): ذلك المسرح الذي يتميز بتقنيات الممثل الكبير و وتقديم العروض على خشبة مسرح كبير، ويستخدم فضاء مسرح حقيقي (real) وأصوات طبيعية... وليس تلك العروض التي تجري في قاعة صغيرة وعلى بعد متر واحد من الجمهور.

وبعد سنة 1918 أصبحت فرقة الفن في موسكو ممولة اقتصادياً من قبل الدولة. و عندها تم إعطاء مهمة إدارة ستديو الثالث للمخرج الشاب فاختانكوف، و الذي أخذ، فيما بعد، اسم "مسرح فاختانكوف" في موسكو.

## تجربة إخراج مسرحية "إيرك"

بدأ فاختانكوف مع مسرحية "إيرك" مرحلة جديدة من التجربة المسرحية: بدأ يبتعد عن تجاربه الشخصية التي قام بها في ستديو الأول، عندما كان يعمل تحت إشراف المخرج سولير شفسكي (الذي توفي سنة 1916). وكان في تلك المرحلة يسير على خطوات "المنهج" والتعاليم التي تلقاها من ستانسلافسكي مباشرة (والتي قام هو نفسه في تعليمها للمثلين الشباب) وتحت إشرافه.

ويذكر بعض الممثلين الذين عملوا مع فاختانكوف، في إخراج مسرحية "إيرك"، أنه بدأ يتحدث أثناء البروفات عن قلب الصيغ التي كان يعمل بموجبها في السابق، عندما كان يدعو إلى "طرد المسرح من المسرح"، ليفتح صفحة

جديدة وينادي "بضرورة أن يكون المسرح مسرحاً". وقد بقي الممثلون في حالة من الدهشة عندما سمعوه وهو يقول: "لا يهمني عمل العرض حسب المنهج".

وقد تحدث فاختانكوف في ملاحظاته حول إخراج مسرحية "إيرك" وعن الطريقة الجديدة التي ينوي إتباعها مؤكداً: "لقد طرح ستديو الفن على نفسه مهمة تقديم عرض مسرحي يبرر في المحتوى الشكل، بعيداً عن الحقيقة التاريخية، ولكن على أساس أن يتم تفسير حالات النص (التاريخية والسيكولوجية) من خلال تطعيمها بما هو معاصر (...) وهذه هي التجربة التي بحث فيها الاستديو عن أشكال مشهدية ومسرحية، من أجل تقديم المحتوى (الإحياء)، الذي تم اختياره. أما في هذه المرحلة يبحث الأستوديو عن الشكل المسرحي.

وبناء على إيماننا بتعاليم ستانسلافسكي، التي تبحث عن الأشكال التعبيرية وتشير إلى تقنياتها (في التنفس والصوت والكلمة والجملة والتفكير، وفي الإيماءة والجسد والبلاستيكية والإيقاع، وبالمعنى المسرحي، والتي تزود الأساس للدواخل ولما يأتي من الطبيعة)، يبحث الإستديو، عن الشكل المسرحي، وقد دفعنا إلى ذلك تجربة أيام الثورة التي نعيشها حاليا". [12]

من الواضح هنا أنها مرحلة ثورة جديدة على تقاليد الطريقة القديمة في المسرح و في التعامل مع إشكالية ما يدعى "المحتوى الذي يبرر الشكل". وبدأ فاختانكوف في هذه المرحلة، بالتفكير بإمكانية "الانطلاق من الشكل ثم إيجاد التبرير له": أي الإنطلاق من الحركة والإيقاع والبلاستيكية والوضيعات الجسدية ومن ثم البحث عما يبرر ذلك. وهنا حدث "الإنقلاب": حيث أخذ فاختانكوف "نواة المنهج" نفسه (الذي وضع الأساس للتقنيات الداخلية) وذهب في البحث عن إمكانية الإنطلاق "من التقنيات الخارجية، نحو الداخل، بدلاً من الإنطلاق "من الداخلي نحو الخارجي". وقلب المعادلة.

وتطرح مسرحية إيريك، الشاعر المتوقد، الصراع بين عـالمين متنـافرين: بـين عـالم النفـوس الميتة للحاشية المتملقة و الوصولين المستغلين، بوجـوههم الحالكـة وبـزعيقهم المفـرط، والجنـود السذج والتعساء، بوجههم الناصعة وحركاتهم الخـشنة، المـستعدين للنـضال. و في وسـط هـذين المجموعتين يتحرك إيرك الفنان الحالم، الذي لا يخـضع للتـدجين. فهـو يغـضب أحيانـاً ويحـن في أحيان أخرى، يشعر بالعظمة ويبدو بسيطاً. وينتفض أحياناً ويطيع في أحيان أخرى، ويتحرك بـين الإيمان باللـه والإيمان بالشيطان، وبين اللاعدل والشفقة، و بين المتاهة وأخـذ القـرار. إنـه عبـارة عن عقد من التناقضات المحصور بين قبضة الحياة والموت.

وقـد ذكـر الممثـل ميخائيـل تـشخوف (الـذي مثـل شخـصية إيريـك بالتناصـف مـع فاختانكوف) في مذكراته عن المشهد الأول من مـسرحية "إيـرك"، قـائلاً: "تظهـر كـارين، عـشيقة إيريك الشعبية التي أنجب منها طفلين، وهي تتحدث مع مونس، عشيقها السابق.

تتساقط في المشهد فجأة حفنة من المسامير الكبيرة من شرفـة غـير مرئيـة: إنـه إيـرك الذي يشاهد زوجته التي تتحدث مع غريمه المزعوم. ثم يدخل بيرسون، وإذا بمطرقـة تهطـل من الأعلى، وسلة من الورد، مع وابل من المخاديد. ولعنات وضحكات تـسبق دخـول إيريـك الناري. يدخل راكضاً ومن ثم يتوقف في وسط المشهد، ويبقى واقفاً مثل المسمار وهـو ينظـر نحو الجمهور. وجهه أبيض مثل المرمر، وعلى وجبتيه بقع حمـراء، حواجبـه متعرجـة، شـعره قـصير محلـوق بتـسريحة نازلـة نحـو الأمـام. تبـدو عينـاه وكأنهـا بـلا حركـة: يظهـر فيهـا الصلابة والعذاب، الخجـل والإقـرار، العطـش الجـامح للـسلطة وتـردد مفـزع أمـام ضربـات القدر. يواصل في نظراته نحو الأمـام، ويمـد بيـده نحـو كـارين، ويـأمر بـدخول الجـواهرجي ليحمـل بالتـاج الجديـد. حركاتـه سريعـة وقـصيرة، وكـذلك هـو الحـال مـع الجمـل

التي ينطق بها سريعة ويابسة كأنها ضربات السياط. يصفق مرتين أو ثلاثة بطريقة سريعة وباردة وميكانيكية، ليعبر عن رضاه عن التاج الجديد.

يجري المشهد بصمت متوتر ومفزع. وعندما ترفض كارين أن تضع التاج على رأسها لقياسه، تسمع صرخة بشكل مفاجئ، صرخة مجة وعميقة: "أطيعي الأمر!".[13]

وقد تحدث أحد النقاد حول براعة الممثل ميخائيل تشخوف في تمثيل شخصية إيريك في المشهد الأخير من دراما سترندبرغ، واصفاً المشهد على النحو التالي: "يقترب الجيش الذي سيحتل القصر بعد قليل. يسمع صوت دوي من بعيد (....) اضطراب في القصر. وقف أيريك مع نائب الحاشية في وسط المشهد. ينبغي تجسيد الإضطراب في القصر. يظهر أحد أفراد الحاشية بصمت. يجرجر بنفسه، يكاد أن يتدحرج، لا يعير اهتماماً لأوامر الملك بالتوقف. شيء لا يصدق. إنها الإنتفاضة. يخرج من الجهة المعاكسة من الكواليس فرد آخر من الحاشية، في حالة اضطراب: ويكفي أن يظهر ثلاثة أفراد من الحاشية، على المصطبة التي وضعت في وسط المشهد بمدرجاتها، لكي تشعر بحركاتهم وبنزولهم وصعودهم وكأنها تموجات تتلاطم. ثلاثة أفراد من الحاشية على المصطبة الوسطية يوشوشون، بينما واحد آخر يمر ويخترق المشهد بخطوات ثابتة، كما لو أنه يركض نحو شيء ما. يكفي ذلك للتعبير عن الإنتفاضة.

وبعد لحظات يذهب كل واحد منهم باتجاه مختلف نحو الكواليس. ويفرغ القصر فجأة. وهكذا استطاع فاختانكوف، من خلال أربع قواطع من الكواليس وأربع أفراد من الحاشية، ومن خلال حركات التملق وحركات الخلسة، أن يملأ القصر بالإضطراب، وأن يخترقه بخطوط متقاطعة لمجموعة من الناس المنشغلة بحركاتها، ومجموعة أخرى توشوش( ليهرب من يهرب ولينقذ كل واحد نفسه!).

ومن خلال توزيع المجموعة في أربعة خطوط جانبية مختلقة (هربت الفئران). وفي نصف دقيقة استطاع أن يوصل الإحساس بفراغ القصر" [14]

ويبدو، من أحاديث الممثلين، أن العرض لم يحصل على النجاح المطلوب، بسبب وجود بعض الممثلين الذين تعودوا على طريقة التمثيل في مسرح الفن في موسكو، وكان البعض الآخر منهم من الشباب المتحمس لطريقة فاختانكوف. وتقول الممثلة سيرافينا بيرمان، التي كانت تمثل دور الملكية الأرملة في العرض قائلة: "كان العرض مثيراً وقد تم تحضيره بشكل جيد". وتذكر حادثة حصلت في إحدى المرات أثناء البروفات: "بينما كنت أمثل بمكياجي الكثيف بقيت الحواجب الكثيفة ملتصقة بالجفون، وأصبحت إحدى عيناي مشلولة. وقد تم تحويل هذه الحادثة مباشرة إلى مادة مشهدية: وتم استخدام ذلك في وضع مكياج الملكة، وجعل نصف وجهها مشلولاً. وكان ينبغي أن تتحمل عذاب أربع ساعات من دون تحريك جفوني". [15]

وقد تم، في نهاية البروفات، تقديم العرض أمام ستانسلافسكي لتقييمه وأخذ القرار في إمكانية عرضه للجمهور. وكان المعلم متحمساً للنتائج التي بلغها تلميذه.

**الإخراج والإرتجال**

قام فاختانكوف بتحضير إخراج مسرحية الأميرة توراندو من خلال عمله مع تلامذة ستديو الثالث. وأثناء العمل البداغوجي قدمت إحدى الطالبات لمعلمها مقطعاً مسرحياً من مسرحية توراندو، للمؤلف الألماني شللر، وقد تحمس المعلم لذلك. ومن ثم قررت مجموعة من التلاميذ، في داخل الاستديو أن يشتركوا في تقديم مقاطع من نفس النص. ولم يعجب فاختانكوف ما قدمه

التلاميذ. فطلب التلاميذ أن يشرح لهم سبب ذلك الإخفاق. وعندها وضح لهم قائلاً: "بعد تحولا ثورة أكتوبر، لا يهتم المتفرج اليوم بحكاية عشق حدثت في الصين بين خلف والأميرة توراندو".[16]

وأقترح عليهم أن يختاروا نصاً آخر بنفس العنوان "الأميرة توراندو" لكاتب آخر، هو المؤلف الإيطالي كارلو غوتزي. وبدأ العمل على ذلك في بداية سنة 1920.

وفي بداية العمل اقترح المعلم – المخرج فاختانكوف على التلاميذ حلولاً عديدة. واتفق معهم على أن يتم العمل على تقديم ذلك النص (من القرن السابع عشر)، ولكن ليس من خلال تقديم حكاية النص كما هي، بل أن يتم العمل على الكشف عن ا"لطريقة التي يقدم فيها العرض": أي التركيز على إظهار عملية تقديم العرض وطريقة الإجراءات التي يقوم بها الممثلين في تقديمه. وكان مقترح فاختانكوف هو أن يتحول جميع التلاميذ إلى فرقة مسرحية من القرن السابع عشر، مثل إحدى فرق كوميديا ديللآرته، التي تعمل على تقديم العرض في الساحة، ولكن من خلال لعبة مسرحية يتم فيها العمل على "الاندماج الكامل"، ويتم، في نفس الوقت، إظهار ذلك على اعتباره عرض تمثيلي: مثلاً، يتم تقديم مونولوج تراجيدي من النص، يصل فيه الممثل إلى حد البكاء والنحيب، ولكن ينبغي أن يقوم الممثل، أثناء تمثيله للحالة التراجيدية، بالابتسامة والغمز مع الجمهور، لكي يظهر أن ذلك هو مجرد تمثيل.

ويتم وضع عدد من الجمهور على الخشية يتحمسون للعرض الذي يقدمه الممثل، ومن ثم يقوم الجمهور برمي البرتقال له كهدية وكتعبير عن استحسانه لمهارته.

وفي الواقع، كان توظيف المزج بين التراجيدي والكوميدي هو أحد الجوانب التي تميز بها عمل فاختانكوف في طريقة إخراجه. وقد ظهر ذلك في أعمال عديدة، كما أشرنا إلى ذلك في عمله على مسرحية "حفلة زواج"، والتركيز على طريقة الغروتيسك.

وأراد فاختانكوف، في إخراج مسرحية توراندو مع تلامذته، أن يكون العمل مجالاً لدراسة أبعاد "الإرتجال في التمثيل"، بل أراد أن يستند العرض كله على الإرتجال، و بكل مفرداته. و من ثم إقترح أن يكون ذلك ضرباً من ضروب "تمثيل الإرتجال" وليس "الإرتجال": أي أن يتم التحضير الفني "لعملية الإرتجال" ولا يترك شيئاً للصدفة والفوضى، و يتم تحضير كل المفردات التي تدخل في ذلك "الارتجال الفني" أثناء البروفات. ولكي يكون ذلك أصيلاً وحقيقياً ينبغي تأن يتم تحضير كل شيء بدقة وصرامة، وينبغي، في نفس الوقت، أن يظهر ذلك وكأنه يتم إرتجاله آنياً أمام الجمهور، وكأن العرض كله ينشأ من الإرتجالات في تلك اللحظة التي يقدم فيها. وهكذا ستكون المشكلة هي كيف يتم "تمثيل الإرتجال".

إذن، كيف يمكن "تمثيل الارتجال"؟

ويبدأ العمل على المشهد الأول من مسرحية توراندو: اللقاء بين خلف وبراك. أحدهما يروي للآخر حكاية مخاطرته في الوصول إلى ذلك المكان في الصين (وضعت أثناء العرض إشارة في عمق المشهد كتب عليها عنوان ستديو الثالث في موسكو، مكان تقديم العرض).

إذن، موضوع المشهد الأول هو تقديم معلومات للجمهور حول حكاية خلف وبراك. وذلك أشبه بعمل مقدمة (برولوغ) لتزويد الجمهور بمعلومات محددة.

واقـترح فاختـانكوف عـلى الممثلـين أن يتوجهـوا في كلامهـم نحـو الجمهـور، وأن يقومـوا بتوظيف طريقة كلام تشبه طريقة كلام مهرج الـسيرك، مـن خـلال ارتفـاع الـصوت والوضـوح في نطق الكلام المقتضب. واقترح عليهم، في نفس الوقـت، أن يبتكـروا لغـة خاصـة بهـم مـن خـلال اللعب على الكلام، ومن خلال الفزورات، وكأن ذلك هو نـص (كانوفـاجو) مـن نـصوص كوميـديا ديللارته. وأن يصاحب ذلك حركات دقيقة في إيقاعهـا. ويـتم حفـظ ذلـك في الـذاكرة، ليظهـر في العرض وكأنه ينشأ، "كما لو" أنه ينشأ في اللحظة التي يقوم فيها العرض.

وذلك هو أشبه ب"الإرتجال الفني" في عمل ممثلين الكوميديا ديللآرته، الذي كان يعتمد على حفظ الممثل لمئات الصفحات لمواد من مختلف أنواع النصوص الأدبية و "الشعر التي كانت تدعى مواد عامة (generici ) أو كشكول. [17]

و من ثم اقتراح فاختانكوف على جميع التلاميـذ – الممثلـين أن يقومـوا بإرتجـالات حـول موضوع "مواجهة الممثل للفشل": على أن يقوم كل واحد مـنهم بتقـديم مقـاطع مـن القفـشات والنكات والحركات المضحكة أمام الآخـرين، وأن يجعلهـم يـستمتعون بـذلك، وأن يـستمر ذلـك، حتى المبالغة، ولمدة طويلة نسبيا.

والهدف من ذلك هـو أن يقـوم الممثـل المبتـدأ بتجربـة الإسـتعداد لحالـة تحفيـز انتبـاه المتفرج وجذب اهتمامه، ومواجهة إما النجاح أو الفشل في ذلك.

ويظهر هنا، أن هدف فاختانكوف هو دراسة اللعبة المسرحية بـين الممثـل والمتفـرج، وفي داخل الإستديو، وأثناء البروفات على مسرحية توراندو.

وطلب، كذلك، من كل واحد أن يرتجل الزي لدوره. وذهـب كـل واحـد مـنهم في البحـث عـن حاجـة أو عـن ثـوب أو قطعـة قـماش في داخـل الإسـتديو: قـام

ممثل دور خلف بخلق عمامة له من خلال وضع منشفة على رأسه، وأخذ رداءً مرمياً على الأرض وجعله رداءً له. وقام بوضع خيط مع شريط من القماش كشوارب له. وأخذ ممثل آخر ستارة وجعلها رداءً له، وأخذ الآخر مضرب للتنس وجعله سيفاً له، و أخذ الآخر أخر سلة وربطها على بطنه، وآخر أخذ مصفي للطبخ وجعله قبعة على رأسه. وأخذ الممثل الذي يقوم بدور تيمور شالاً وجعله لحية له. وهكذا راح كل ممثل يخلق زياً له.

وكان مصمم السينوغرافيا يتابع عمل البروفات مع الممثلين، وكان يطرح مقترحاته في كيفية توظيف تلك الأزياء وتلك الأشياء في المشهد. وتم الاتفاق بينه وبين المخرج، بعد مقترحات كثيرة، على أن يتم توظيف كل ذلك، ولكن من خلال وضعه على زي أساسي لكل ممثل يتم خياطته: زي للرجال أسود بذيل طويل (يدعى فراك) يستخدم أثناء الحفلات الليلية للأرستقراطية. وزي للنساء مختلف الألوان، شبيه بثياب السهرة. وقد دعى فاختانكوف صديقته الخياطة لتقوم بعمل ذلك بسعر زهيد. وقام السينوغرافي تيفشكي بترتيب القطع التي أختارها الممثلين لزيهم مع الزي الذي تم تحضيره لهم.

واقتراح فاختانكوف على كل ممثل أن يأخذ نموذجاً من السلوك: اقترح على الممثلة التي تقوك بدور ايديليا أن تعمل نموذج ممثلة في فرقة يديرها زوجها، لعوبة ورعناء وعشيقة الممثل الأول، ترتدي حذاء أكبر من حجم قدمها، تشحط به. دائمة الغمز بعيونها، صوتها رخيم (باصو). تحمل معها خنجر . تبدو وكأنها خلقت لتقديم الأدوار التراجيدية فقط.

واقتراح على ممثلة دور سليمة أن تأخذ نموذج الممثلة الكسولة، دائمة التمصر بجسمها. لا ترغب العمل في التمثيل. دائمة التثاؤب.

واستمرت الإرتجالات في العمل. وشمل ذلك على مقترحات عديدة حول مختلف العناصر التي تدخل في تكوين العرض. ومن بين العديد من المقترحات تم طـرح مقـترح بنـاء مـصطبة في وسط المشهد دائرية الشكل للسينوغافيا، وكأنها حلبة سرك. وفي العمق فونـدال يرسـم عليـه (أو يشار فيه إلى) "شارع أربال" (المكان الذي فيه مقر ستديو المسرح الذي يقدم فيه العرض). ويتم وضع قوس على المصطبة. ويتم بناء باب كبيرة وعليها شرفـة مرتفعـة عـلى الجانـب الأيـسر مـن المشهد.

ولكن، عندما نرى إحدى الصور الفوتوغرافية (ضـمن الـصور المرفقـة في كتابنـا، بالأسـود والأبيض) للمشهد الأول من المسرحية، نجد أن القوس عـلى المـصطبة، تحـول إلى عمـود حلـزوني رسمت عليه خطوط هندسية، وكأنه يشبه صورة طوطم قـديم مرتفـع بتعرجـات غريبـة، يبـدو عليه تأثيرات المدرسة التكعيبية أو المستقبلية في الفن. بـل يبـدو أن المـشهد كلـه قـد تـم بنـاءه بأسلوب الطليعية في الفن التشكيلي: تركيبات متعرجة ومتداخلة، لقوسين وبابين، ومحجر وشرفة وضعت على قاعدة مائلة نجو الجنب. وهناك أرضية مصطبة تملأ المشهد مرتفعة قليلاً، ومنحدرة من الطرفين نحو الوسط.

وهناك صورة أخرى للمشهد الثاني يظهر فيها نفس العمـود الحلـزوني (الطـوطمي)، مـع يافطة كتب عليها، أو رسم عليها خطوط هندسية. وهناك قطع من الـستائر بعـضها متـدلي مـن الأعلى نحو أرضية الخشبة، والبعض الآخر قصيرة تصل لمنتصف ارتفاع المشهد.

ويظهر في المشهد أكـثر مـن عـشرين ممثـل في وضـعيات جـسدية بلاسـتيكية مختلفة، تم حصرهم على المصطبة المنحدرة. والصورة تتحدث عن نفسها في تقاربهـا مـــن الأســـاليب الجديـــدة للفـــن في العقـــد الأول والثـــاني مـــن القـــرن العـــشرين:

في بناء السينوغرافيا القريبة من أسلوب المستقبلية والتكعيبية والتعبيرية في الفنون التشكيلية.

وفي صور فوتوغرافية أخرى من العرض، يظهر تفاصيل الأزياء التي إرتجلها الممثلين: الشوارب المكونة من خيط وشريطين تتدلى من فوق فم شخصية خلف. وتظهر في صورة لشخصية تومور، اللحية المعمولة من شال يتدلى من ذقن الممثل. وتفاصيل أخرى يمكن ملاحظتها في الصور المرفقة هنا.

ومن جانب آخر، تم العمل على ارتجالات موسيقى العرض.

في البداية كان هناك عازف البيانون جالساً في المشهد يصاحب إرتجالات الممثلين. ولكن، فيما بعد، دعى فاختانكوف مؤلف موسيقي إيطالي يعمل في سرك موسكو. كان قليل المعرفة باللغة الروسية، وكان يتحدث بتلكأ. وبدأ العمل مع الممثلين. وأخذ يروي لهم، بتمتمته بالروسية، حكايات خيالية، وبطريقة ممتعة، حول عمل الممثلين في عروض الساحات في إيطاليا. وبدى للمثلين وللمخرج، بطريقة سرده الممتعة والمضحكة، كأنه هو الذي يجسد روحية العرض الذي يريدون تقديمه.

واقترح، أحد الممثلين أن يقوم الممثلين الذين لا يشتركون بدور في المسرحية بعزف الموسيقى في العرض. وتم فعلاً، تشكيل فرقة موسيقية مرتجلة تعزف على أدوات مختلفة: صفارات ونايات وكمان وآلة وترية ودفوف وصفقات.... وبدأت البروفات على ذلك، وتم خلق قطع موسيقية مرتجلة: مارش وقطعة لرقصة فالس... وتم استدعاء الموسيقي سيزوف لترتيب وتأليف تلك القطع الموسيقية الأصيلة.

ومن ثم توقف العمل لفترة بسبب دخول فاختانكوف للعلاج في المستشفى، وكان مرضه المزمن سبباً لتوقف عمل البروفات لمرات عديدة.

وعندما رجع من المستشفى وضع برنامج عمل لتنظيم كل ما تم من إرتجالات. وقام بتنظيم مفردات العرض: إيقاع الحركات، والعلاقات بين الشخصيات، وتحكم كل ممثل بجسده وإيماءاته، وطريقة عمل كل واحد مع الأشياء التي يستخدمها في المشهد. وتم إزالة كل ما هو تبسيطي في تأثيره على الجمهور. و تم ترتيب طريقة دخول الممثلين في بداية العرض وطريقة تغيير أزيائهم... ومر ما يقارب سنة على ذلك العمل. وانتقل مقر الإستديو إلى مكان جديد، في "شارع أربات"( الذي لا يزال قائماً لحد الآن).

وقد واجه فاختانكوف مشكلة إرتجال النص، وكان ذلك عبارة عن عمل مفتوح. وتم حذف أحد الفزورات الثلاثة الموجود في نص غوتزي، وتم وضع فزورة متعلقة بالوضع الموجود في روسيا في تلك الفترة. وتم إدخال فزورة من نص شللر في نص العرض. إضافة إلى وضع سكيجات من خلق الممثلين ومقاطع من البانتومايم.

وقد عمل المخرج على النص مع الكاتب ميخائيل أوزوجين. وكان يرى لا ينبغي أن تكون الإشارة إلى الواقع المعاصر في روسيا (سنة 1921) من الكلام الذي يقال في العرض بل من خلال "شكل العرض"، أي من خلال القدرة الفنية للعرض وإجراءاته المسرحية الجديدة. وتم تنظيم العرض على شكل لوحات فنية، وأصبح النص عبارة عن حجة، أي محفز لعرض فن إرتجالات ومهارات الفرقة المسرحية.

وقد إنطلق فاختانكوف في مقترحه للممثلين من فكرة تصور وصول فرقة مسرحية لكوميديا ديللارته من إيطاليا إلى موسكو، لتشارك في النقاش الدائر حول إشكاليات التنافر الموجود بين كارلو غولدوني وكارلو غوتزي في المسرح

الإيطالي. وتقوم هذه الفرقة، بهذه المناسبة، تقديم عرض مرتجل لنص كارلو غوتزي.

وقبل أن يتم تقديم العرض، يقوم كل الممثلين باستقبال الجمهور في القاعة، يتحدثون معه ويساعدونه في أخذ أماكن الجلوس في الصالة.

وتبدأ الأوركسترا بالعزف. ويصعد الممثلين على خشبة المسرح المفتوح. ويبدأ كل ممثل بالبحث عن قطع ثيابه وأشياءه التي سيستخدمها في تمثيله في لوحات العرض، ويقوم كل واحد منهم أثناء ذلك بتقديم نفسه للجمهور ويتحدث قليلاً عن نفسه. ومن ثم يعلن جميع الممثلين سوية، موجهين كلامهم نحو الجمهور: "سنرتجل تمثيل مسرحية توراندو". ويبدأ العرض، ويستمر في تحولات لوحاته الفنية، بين الجد والهزل و بين التراجيديا والكوميديا.

وعندما تم تقديم جنرال بروفة للعرض (بتاريخ 24 فبراير من سنة 1922) كان فاختانكوف في المستشفى للعلاج، ولم يستطع الحضور. فبعث برسالة لكي تقرأ قبل بد العرض.

وقد حضر لمشاهدة البروفة الأخيرة للعرض، ستانسلافسكي ونمروفج وممثلين فرقة مسرح الفن وتلاميذ ستديو الأول والثالث. وقرأ الرسالة الممثل زافديسكي، والتي كتب فيها فاختانكوف قوله: "أعزائي المعلمين، رفاقي من الشيوخ والشباب، صدقوني عندنا أقول لكم أن شكل العرض الحالي هو الإمكانية الوحيدة لأستوديو الثالث (....) وهذا الشكل لا يتطلب فقط سرد موضوع الحكاية، بل يحتاج كذلك بعض الإجراءات المشهدية التي، لربما، سوف لن يلاحظها الجمهور، ولكنها ضرورية جداً بالنسبة لتكوين الممثل (...) لقد بحثنا عن شكل (لعمل غوتزي) يعكس التوجه الحالي في ستدوديو الثالث (...).

إن كل نص هو عبارة عن حجة، من أجل تنظيم العمل لمدة ستة أشهر في داخل الأستديو، و من أجل تنظيم دروس خاصة وضرورية لشكل ما. فنحن لازلنا في البداية. ليست لدينا لحد الآن الإمكانية في استدعاء انتباه الجمهور نحو عروض يقوم بتمثيلها ممثلين استثنائيين، لأنه لم يظهر لحد الآن مثل هذا النوع من الممثلين. ومن أجل أن تكون ممثلاً كبيراً تحتاج إلى سنين طويلة". [18]

وبعد استراحة الفصل الأول من العرض ذهب ستانسلافسكي مباشر ليتحدث مع فاختانكوف هاتفياً، ليخبره عن حماسة ورضاءه عن العمل. ومن ثم ذهب شخصياً إلى المستشفى ليعبر له عن رضاه الكامل عن العرض. وانتظر الجميع رجوع ستانسلافسكي لكي يبدأ الفصل الثاني من العرض. وكان الجميع في حالة من الهذيان، وعندما صرخ الممثل ميخائيل تشخوف متحمساً للعمل "برافو"، عجت عاصفة من التصفيق في القاعة.

وقد كتب ستانسلافسكي جملة بعد العرض يقول بها: "في حياة مسرح الفن في موسكو، وعلى مدى ثلاث وعشرين سنة، لم يكن من المألوف مثل هذا النجاح. أنا فخور بمثل هذا التلميذ، إن كان يمكن أن أدعوه تلميذي". (19)

وكتب الصحفي بافل ماركوف عن عرض توراندو قائلاً: "إنه يعبر عن خلاصة المراحل الأساسية للمسرح في سنة 1921 – 1922، فهو يشكل، سوية مع عرضين آخرين كوكو مفنيك من إخراج مايرخولد، ومسرحية فيدراً من إخراج تايروف، أثراً كبيراً سيبقى لسنين طويلة في المسرح الروسي (...) وقد كان عملاً أكثرهم بساطة وأكثرهم عبقرية وأكثرهم سذاجة وأكثرهم بحثاً، وأكثرهم صدقاً وبناءً". [20]

وفي آخر محادثة بين فاختانكوف وتلامذته في يوم 11 ابريل 1922، (قبل وفاته في 21 مايس من نفس السنة) طلب منهم أن يوجهوا له الأسئلة حول فن

المسرح و إشكالياته. وقد جري حوراً مطولاً بينهم حول "الواقعية" و"الطبيعية" في مسرح الفن في موسكو و"الواقعية الخيالية" التي يدعو إليها في عمله. وأشار هنا إلى سبب جودة العمل وسبب نجاح مسرحية "توراندو قائلاً": "لأن العرض بلغ الهارمونية الكاملة. لقد قدم ستوديو الثالث في يوم 22 يناير من سنة 1922 عرضاً تم فيه تمثيل حكاية إيطالية كتبها غوتزي. وكانت كل الوسائل التي فيه حديثة ومسرحية. و كان المحتوى والشكل في تناسق (هارموني) كامل. هذه هي الواقعية الخيالية. وهذا هو الطريق الذي ينبغي أن يتبعه المسرح (...) ينبغي أن يتم تمثيل الواقعية الخيالية في المسرح، وليس الطبيعية أو الواقعية. وعندما يتم العثور على الطرق المسرحية ستجد أفكار المؤلف الحياة الأصيلة في المشهد.، ويمكن اكتساب الطرق ولكن ينبغي خلق الشكل، ينبغي خلقه من خلال الخيال. والواقعية الخيالية موجودة وينبغي أن تمتد نحو كل الفنون". [21]

## المخرج - البيداغوجي

يمكن القول أن العمل الجوهري الذي قام به فاختانكوف، خصوصاً بعد أن عمل في فرقة مسرح الفن في موسكو (سنة 1911)، أنصب على الإبداع البداغوجي: في إيصال تعاليم "منهج" ستانسلافسكي لتلامذته، أو في تجديد تلك التعاليم. وقد قام بذلك في داخل ستوديو المسرح، ومن خلال عمله على إخراج عروض مسرحية اختلفت عن طريقة إخراج معلمه ستانسلافسكي.

وتعلم فاختانكوف وقام بتعليم أسس "المنهج" تحت إشراف معلمه ستانسلافسكي مباشرة، واستطاع أن يحقق أعلى مستوى في ذلك، في مجال التطبيق العملي.

وكان يرى في ستانسلافسكي القدوة في معرفة فن التمثيل: الذي كان يعرف الممثل - حسب قول فاختانكوف - من رأسه حتى أخمس قدميه. وكان يكن له احتراماً خاصاً حتى آخر لحظة في حياته. وقد طبق منهجه في التمثيل، ولكن خلق لنفسه توجهاً خاصاً في فهم وممارسة عمل الممثل، خصوصاً بعد سنة 1918، وطرح، في الواقع العملي، خصوصيته في تجديد طريقة "عمل الممثل مع الشخصية"، وأعطى ذلك نتائج مثمرة ومختلفة كلياً، سواءً في التمثيل أو في إخراج العرض المسرحي.

وقد تحدث فاختانكوف، في الملاحظات التي كتبها في سنة 1921، عن كل المعلمين الذين تتلمذ على أيدهم، مثل نمروفيج وسوليرفشسكي وستانسلافسكي، وطريقة عمل كل واحد منهم، مشيراً إلى إمكانياتهم في إخراج العرض المسرحي. ولم يكن مقتنعاً بالطرق القديمة في الإخراج، ما عدا طريقة إخراج مايرخولد، التي اعتبرها في مستوى أعلى من طرق إخراج غوردن كريغ و أدولف أبيا و رينهارد و فوكس. وطرح تصوراته حول مستقبل فن الإخراج. وفي حديثه عن معلمه ستانسلافسكي أكد على : "أن العروض التي أخرجها ستانسلافسكي لم تتميز بأسلوب شخصي، وكانت تافهة. وكان ينقصها الشكل المسرحي. وقد قلد في طريقة إخراجه الأولى الدوق ميننغين، وفي المرحلة الثانية (في إخراجه لأعمال تشخوف، تحول من مبادئ مينغن إلى العمل على تجسيد إحياء الجوهر الداخلي للشخصية) كان أيضاً طبيعيا . إن كل عروض عمل الطبيعة تتشابه فيما بينها، وبكل اطمئنان. أما مايرخولد فهو أصيل إطلاقاً".[22]

و إن كان فاختانكوف يرى في "منهج" ستانسلافسكي "في فن التمثيل" قدوته ومثاله الأعلى في لإبداع الفني، ومن ثم قام بتطويره و تجديده ، كان يرى في مايرخولد المثال الأعلى في "فن الإخراج" ، بل كان يعتبره هو أفضل

المخرجين في زمنه، بل أعظم مخرج بلا منازع، وعلى حد أقواله: "أنه عبقري. (...) وكل عمل إخراجي له هو عبارة عن مسرح جديد. كل إخراج جديد له يمكن أن يكون تياراً كاملاً بحد ذاته (...) لقد زودنا مايرخولد بالقاعدة الأساسية لمسرح المستقبل".

ولكنه يؤكد، في نفس السنة و في نفس ملاحظاته، قائلاً: "لم أقلد ميارخولد. وسوف لن أقلده. وفي فترة عذابات محاولتي في الإنفصال عن ستانسلافسكي، بدأ ميارخولد يتحدث عن الإيقاع والبلاستكية ، وقد كنت أنا، قبل سنة من ذلك، مسكت بمغزى الإيقاع و أدركت ماذا تعني البلاستيكية التعبيرية. وما هو انتباه المتفرج وما هو المسرحي في المشهد. وما هي الكركترات النحتية، وماهي الدينامكية وما هي الإيماءة وما هو التمسرح وما هي خشبة المسرح. وقد قرأت اليوم من جديد الكتاب الذي نشره مايرخولد حول المسرح... وبقيت منذهلاً من الإفصاح عن نفس الأفكار وعن نفس الكلمات، ولكن تم التعبير عنها بطريقة أخرى، بطريقة مفهومة وكاملة. أنا لا أحسن التعبير بتلك الطريقة، وليس لدي كل تلك الأشياء، ولكني أشعر أن لي حدس أكبر من حدس مايرخولد (...) مايرخولد يمتلك إحساساً بالنص بشكل لا يصدق، فهو يعطي النص مباشرة تفسيراً دقيقاً". [23]

إذن، كان فاختانكوف يرى في أعمال مايرخولد الإخراجية أصالة متميزة في بناء شكل العرض المسرحي، ويبدو من كلامه أن هناك تقارباً كبيراً بينهما في مفردات فن الإخراج، ولكنه لم يقلده، بل كان يناهض إفراطه في التركيز على التكوين المسرحي في بناء العرض، وقد ابتعد، في نفس الوقت، عن تقديم الحقيقة في المشهد كما هي في الواقع، عمل بالعكس مما كان يركز عليه

ستانسلافسكي في المشهد المسرحي. ولهذا كان يرى أن هناك نفس المشاعر في الحياة و في المسرح ، ولكن طرق توصيلها هي التي تختلف.

فما هو الطريق الجديد الذي سلكه فاختانكوف، الذي اختلف عن طريق معلمه ستانسلافسكي وعن طريق مايرخولد؟

يمكن الإشارة هنا، وبشكل مقتضب، إلى أمرين مهمين: الأمر الأول هو توجه فاختانكوف نحو التركيز على عمل و "إرتجالات الممثل و المخرج"، أثناء البروفة على تحضير العرض. وكان يرى في النص الدرامي محفزاً لذلك العمل. وقد أنجز ذلك فعلاً في إخراج عرض مسرحية توراندو للمؤلف الإيطالي كارلو غوتزي.

وابتعد بذلك، كلياً، عن طريقة إخراج ستانسلافسكي، الذي كان يرى في العرض المسرحي تجسيداً للنص الدرامي. واقترب، في نفس الوقت، من رؤية مايرخولد في عمله الإخراجي الذي كان يبحث فيه، في نهاية المطاف، عن "المخرج المؤلف" للنص.

والأمر الثاني: توجه فاختانكوف نحو تكلمه "منهج" ستانسلافسكي، وبحث عن طريقة جديدة في حل إشكالية تعامل الممثل مع الشخصية، وجعل الممثل ينطلق من الفعل والحركة والإيماءة، ومن التقنيات الواعية نحو تحفيز اللاوعي. ولكن من دون أن يذهب مباشرة إلى المحيط السيكوجي للشخصية، ومن دون أن يبحث عن المشاعر والأحاسيس التي في تجربة حياة شخص الممثل، لتتناسب مع مشاعر وسيكولوجية الشخصية التي يمثلها (كما كان ستانسلافسكي يصبو لذلك).

وبذلك، طبق فاختانكوف المبدأ الأساسي في"المنهج": أي "الولوج إلى العقل الباطني من خلال التقنيات السيكولوجية الواعية" وكما كان يكرر ذلك

ستانسلافسكي في كتابة إعداد الممثل، في قوله: أنني لا أمدكم بأي طرق فنية للسيطرة على العقل الباطني، وإنما استطيع أن أعلمكم الطريقة غير المباشرة للوصول إليه، والتي تجعلكم أن تسلمون لسلطانه زمام أنفسكم" [24].

وكان فاختانكوف متفقاً في ذلك مع ستانسلافسكي، أي "توجيه تقنيات الممثل الواعية نحو الولوج للعقل الباطني"، الذي هو، حسب قول "كلاهما"، قادر على صياغة المواد الحياتية من أجل الخلق الإبداع. ومن خلال تحفيز ذلك بالشكل الصحيح. ولكنه اختلف عن معلمه في جعل ارتجالات الممثل هي التي يتم خزنها ( أثناء البروفات على العرض) في الوعي الباطني للمثل، وينبغي أن يكون هذا الإرتجال خاضعاً لأحكام ومبادئ فن الحركة والإيقاع والخفة والدقة والبلاستكية في العمل. وذلك هو ما كان يعمل عليه مع تلامذته – الممثلين أثناء بروفات مسرحية توراندو.

وكان يعمل على ذلك، أيضاً، أثناء بروفات مسرحية "إيرك الرابع عشر" (تأليف سترنبدرغ). ويظهر ذلك في حديثه مع ممثلين الأستديو، قائلاً: "كان الأستوديو، ولحد الآن، مخلصاً لتعاليم ستانسلافسكي، وبحث بشكل مثابر لأن يصل إلى التحكم بمنهج الإحياء (reviviscence). لقد أخلصنا لتعاليم ستانسلافسكي التي تبحث عن أشكال تعبيرية والتي تشير إلى تقنياتها (...) – أما الآن، بدأ الاستديو بمرحلة البحث عن الأشكال المسرحية. وهذه هي التجربة الأولى." [25]

من الواضح أن "الأشكال التعبيرية"، التي يشير إليها فاختانكوف، تتعلق بتعاليم ستانسلافسكي التي زودت الممثل بالتقنيات الخارجية والداخلية اللازمة في إبداعه. أما "الأشكال المسرحية"، التي بدأ الإستوديو بالبحث عنها، ، فهي تخص البحث عن تطوير "الشكل في إخراج العرض" المسرحي.

ومن الواضح، أيضاً، كان فاختانكوف يقوم بتجاربه ضمن خطين: خط البحث عن تجديد "شكل الإخراج"، وخط تطوير "المنهج"، من خلال التركيز على "طريقة "عمل الممثل مع الشخصية:

و في حديثه بهذا الصدد ( المنشور في 15 صفحة تقريباً) مع الممثلين في بروفات مسرحية "روزمير شولم" (تأليف أبسن)، يؤكداً لهم أنه "يريد بلوغ العمل المثالي للممثل" (بالنسبة له) و حسب طريقته، ويشير إلى مجموعة من الإرشادات التي يمكن تلخيصها على النحو التالي: ينبغي أن يعرف ماذا يفعل ولماذا يفعل ذلك في المشهد. عليه أن يجني العلاقات الصادقة مع الشخصيات الأخرى. وعليه أن يرغب وأن يفعل مثلما يشير إليه المؤلف. وأن يستوعب هذه الرغبات وهذه الأفعال على أنها هي الوحيدة الممكنة و المنطقية لتلك الشخصية المحددة.

وأن يعرف النص جيداً.

وتساعد البروفات على دراسة التفاصيل الدقيقة للفكرة الأساسية للنص وما تحت النص. ويتم هنا تحديد المقاطع (المواضيع) والمهمات (الأفعال اللازمة للقيام بذلك)، أي ماذا وكيف يتم وما هو الهدف. وهنا يتم تتبع خطوط العلاقات (أي الخط الإختراقي بين الشخصيات والأحداث الرئيسة والثانوية). وبما أن البروفة هي عبارة عن يوم من حياة الشخصية فأن سلسلة من الأيام تشكل شخصيتها. وينبغي أن يربي الممثل نفسه، أثناء البروفات، بشكل عضوي، على إيديولوجية وسيكولوجية الشخصية [26].

و كل هذه المعطيات مذكور في ثنايا "المنهج".لكن من الواضح هنا، أن فاختانكوف يتحدث مع الممثل أثناء البروفات، في المجال العملي الذي ينبغي أن يقوم به الممثل من خلاله البحث عن "الشخصية" في "دوره"، ولكن لا يذهب

نحو "المحيط السيكولوجي" للشخصية"، بل يتوجه نحـو فهـم "الفكـرة الأساسـية" للـنص (عمـل لمؤلف) وما تحت النص (عمل الممثل). وعليه أن يعرف "ماذا يفعل" و "لماذا يفعل ذلك"، ضمن تحديد المقاطع (أو الموضوع) والمهـمات (أي الأفعـال اللازمـة)، وحبـك العلاقـات الحقيقيـة مـع الآخرين، في كل يوم من معايشة البروفات.

ولا ينبغي أن يبحث الممثل عن المشاعر والأحاسيس للشخـصية، بـل (عـلى حـسب قـول فاختانكوف) أن "يحافظ الممثل على شخصه" من دون مساس بذلك، وأن يبقى مطمئناً كليـاً. أن يبقى، في كل حال من الأحوال، "هو ذاته "ولحد النهاية، حتى في ملامح وجهه بقدر الإمكان، كما هو من دون مكياج. ولكن ليس بالضرورة أن يظهر بسلوكه المعتاد. بل أن يعـيش اللحظـة التـي هو فيها أثناء أداءه ( بسرور أو بحزن، بقدر ما يجربه الممثل في ذلك اليـوم). وأن يكـون مـا هـو "ضروري" في "دوره"، هو ضروري "له" بشكل "عضوي"، وأن يستلهم ذلك بـشكل "جـدي" ومـن دون التظاهر بالإلهام . وسيندمج الممثل مع ما يفعله، و من ثم سيحدد الجمهور، الـذي يراقبـه من الخارج، من هو ذلك الذي يقوم بالفعل.

إذن، من الضروري أن يـؤدي الممثـل المهـمات التـي تقـوم بهـا الشخـصية، وحـسب المنطق والفكرة الأساسية للنص، و أن يكون نشيطاً أثناء قيامه بتلك بـالمهمات. ويـتم أثنـاء البروفات، يوماً بعد يوم ، الكشف عن الشخصية، وتتـشكل ملامحهـا الفيزيولوجيـة ضـمن العلاقات مع الشخصيات الأخرى في العرض. و ستتراكم في نفس الممثل ، بالتدريج ومـن دون أن يدرك ذلك، كل ما يكتشفه عن الشخـصية. ويقـوم بالتناسـب معهـا، مـن دون أن يفقـد فرديته الشخصية [27].

وهنا قام فاختانكوف يقلب معادلة "إحياء الشخصية" (reviviscence)، كما كان يرها ستانسلافسكي "في المنهج". ولا ننسى أن عمل و حديث فاختانكوف مع الممثلين قد جاء في سنة 1920 – 1921 و كان ستانسلافسكي لا يزال في حالة بحث مستمر، من أجل اكتشاف طريقة جديدة "لعمل الممثل مع الشخصية". و قد حصل ذلك فعلاً في إكتشافه "طريقة الأفعال البدنية": في بحثه وعمله مع الممثلين أثناء البروفات على مسرحية "عطيل"، وكذلك مسرحية "طرطروف" و "المفتش" (ما بين سنة 1930 وسنة 1938 ـــ أي بعد 16 سنة من وفاة فاختانكوف. وبعد أن عمل ستانسلافسكي مع نفس الممثلين الذين عملو مع تلميذه).

وعلى أية حال، كان ستانسلافسكي يصبوا إلى "تماهي" (identification) الممثل مع "الشخصية"، أن يصبح الممثل "كما لو أنه" هو الشخصية. بينما كان فاختانكوف يريد أن يبقى الممثل "كما هو" بشخصه عند دخوله للمشهد، وأن يصدق بالظروف والمواقف التي أشار إليها المؤلف (أي المنطق الذي تم فيه نسج الأفعال والسلوكيات في النص) من دون "التماهي" بالشخصية.

وذلك هو ما فعله فاختانكوف في بروفات العروض التي أخرجها. ولكنه يؤكد، في نفس الوقت، على ضرورة أن يقترب المخرج من نفسية الممثل، وأن يتعرف عليها ويقوم بتوجيهه، ويقوم "بخلق البيئة" المناسبة لحالة الإبداع، "حالة فرح الإبداع ". وأين أمست "الحالة النفسية" للشخصية؟ "ألم تكن إحدى المكتسبات التي حصل عليها المسرح؟" ذلك هو السؤال الذي يطرحه الممثل – التلميذ - قوتلو باي على فاختانكوف أثناء محاورة بينهما. ويجيبه المعلم – المخرج فاختانكوف: " كلا. لا ينبغي أن يكون هناك أية حالة نفسية. ينبغي أن تكون هناك حالة من الفرح في المسرح، ولا شيء آخر" [28].

ويبدو ذلك هو أشبه بما كان يقوله الممثل فاسيلي توبركوف في حديثه عن ستانسلافسكي أثناء عمله على مسرحية "طرطوف" (لمولير)، عندما سأل عن "الحالة النفسية" و "المشاعر" للشخصية، فأجابه المعلم:؟ لا تتحدثوا لي عن المشاعر فهي، لا يمكننا أن نثبتها ، يمكننا أن نثبت و نتذر فقط الأفعال البدنية.(...) يمكنكم ، ومن دون استخدام النص ومن دون الميزانسين، ومن خلال معرفة محتوى المشهد فقط، أن تمثلوا كل شيء حسب تخطيط الأفعال البدنية، وسيكون دوركم جاهزاً، على الأقل 35 بالمئة. ينبغي عليكم، وقبل كل شيء، أن تثبتوا تسلسل منطق خط أفعالكم البدنية" [29].

ويمكن القول، لم يكن هدف فاختانكوف هو تفسير نص المؤلف، ولا عكس الواقع اليومي كما هو في المشهد، كما يؤكد هو على ذلك، لأنه لا يكفي ملاحظة الحياة وإعادة إنتاجها (عكسها) في المشهد، بل ينبغي العثور على شكل يلائم ذلك (في المشهد)، العثور على "شكل مسرحي" في عرضه.

كان يتحدث مع الممثلين العاملين معه في سنة 1922، وقبل وفاته بأسابيع، قائلاً: "أبحث في المسرح حالياً، عن طرق لبناء العروض بشكل مسرحي (...) أريد أن أجد شكلاً مقنعاً، على أن يكون ذلك مسرحياً، ولكونه مسرحياً يصبح عملاً فنياً. إن الطريقة التي يستخدمها مسرح الفن من أجل بناء ما هو يومي معتاد، لا ينتج أعمالاً فنية، لعدم وجود الخلق في ذلك"، فذلك هو مجرد حصيلة بارعة ودمثة لملاحظة الحياة. بينما ما أقوم به أنا، هو شيء آخر، أريد أن اسميه "الواقعية الخيالية".

ويواصل حديثه مع تلامذته، ليؤكد مرة أخرى: "يمكن أن لا اسمي ذلك الذي أبحث عنه الواقعية الخيالية، بل بالأحرى الواقعية المسرحية، و لربما حتى

هذه التسمية لا تجدي، لأن كل شيء في المسرح يجب أن يكون مسرحياً. وذلك هو جلي" [30]

وقد ظهر ذلك بشكل جلي فعلاً في أعماله، خصوصاً في عروضه الأخيرة قبل وفاته: في عرض "دبوك" و "إيرك" و "توارندو". وبذلك ابتعد كلياً عن طريقة أخراج مسرح الفن في موسكو، وكذلك عن طريقة إخراج معلمه ستانسلافسكي.

وكان يتصور البعض ممن شاهد عرض توراندو أنه سوف لن يروق ذلك معلمه، وسوف لن يتفق مع الطريقة التي أخرج بها العرض. حيث كان المعلم يرى في العرض المسرحي تجسيداً لنص المؤلف، بينما كان التلميذ فاختانكوف يعتبر النص عبارة عن تخطيط أولي للأحداث و ومحفز الأفعال و إرتجالات الممثلين والمخرج.

ولكن حماس ستانسلافسكي الخارق للعادة، الذي عبر عنه بعد مشاهدته للعرض (كما ذكرنا)، قد خاب ضن كل من كان يتربص لذلك.

ومن جانب أخر، إقترب فاختانكوف في إخراج عمل توراندو، وبهذه الطريقة الجديدة في الإخراج، من رؤية وعمل مايرخولد، الذي كان يصبو إلى أن يكون "المخرج هو مؤلف العرض".

وكان كلاهما يبحثان عن "شكل جديد في الإخراج"، وقدم كل واحد منهما، وفي نفس سنة 1922، عرضاً خارقاً للعادة: كان عرض توراندو نتاجاً لتجربة بين المخرج – المعلم فاختانكوف والممثلين (تلامذة ستديو الثالث، الذي أصبح مسرح فاختانكوف فيما بعد) انطلاقاً من الإرتجالات بينهما، أثناء بروفات العرض. وكان عرض كوكو منفيك (التيس الرائع) نتاجاً لعمل المعلم – المخرج

مايرخولد مع الممثلين، الذين عملوا معه في إرتجالاتهم وتطبيق مبادئ تمارين البيوميكانيكا في بناء وتكوين العرض.

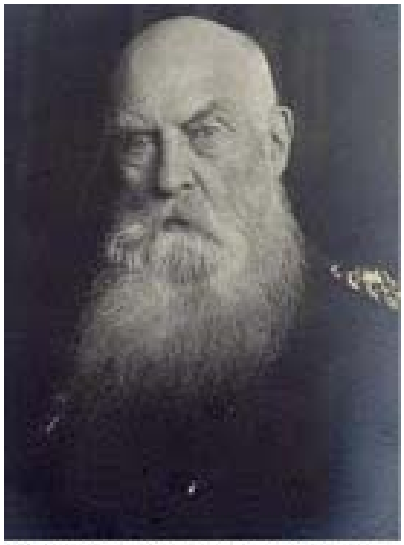
وقد ركز كلاهما، من الواضح، على مركزة عمل الممثل مع المخرج في تكوين العرض المسرحي. وكان كلاهما من مريدي المعلم الأول ستانسلافسكي، الذي بقي يشكل المرجع التربوي لهما في الإبداع الصادق والحقيقي في فن المسرح، وكانا محط تقديرهم الكبير طوال حياتهم. و كان المعلم يكن لهما إحتراماً خاصاً، وتقديراً لإبداعهما الفني، كما عبر عن ذلك في أكثر من مرة .

وفي سنة 1926، في الذكرى الرابعة لوفاة فاختانكوف، وبمناسبة افتتاح عمل ستديو الثالث (مسرح فاختانكوف) تحدث مايرخولد قائلاً: :"نحس في كل يوم بغياب ايفيغيني بوغرا شونوفج بشكل خاص. لم يقتصر فاختانكوف على كتابة يوميات وتصريحات ورسائل وملاحظات فقط، كان إنساناً، وكان يعرف كيف يعمل بشكل جدي.(...) وإن فكرت ب إفيغيني بوغراشونوفج و تذكرت كيف كان يعمل، يبدو لي أنه كان يعرف بالضبط ما هي طبيعة المسرح، وكان يعرف الإحساس بالجمهور بشكل جيد. (...) ولكي أختم كلامي، أريد أن أوكد هنا، لا تزال روح فاختانكوف بيننا، ولا أقصد ذلك بالمعنى الباطني، بل أقصد بمعنى أفكاره وعمله كمهني حقيقي، وقد ترك لنا إشارات وأهداف واضحة لكي نتبعها". [31]

# (صور من عروض المخرجين)

## المحـور الأول

## صور من عروض فرقة الدوق ساكس ميننغن



Giorgio II, duca di Meiningen



المخرج لودفيك جرونيغك 1826 ـ 1890



صورة من سينوغرافيا مسرحية هاملت إخراج فرقة الدوق ساكس ميننغن



أزياء جندي روماني، تخطيط الدوق ساكس ميننغن



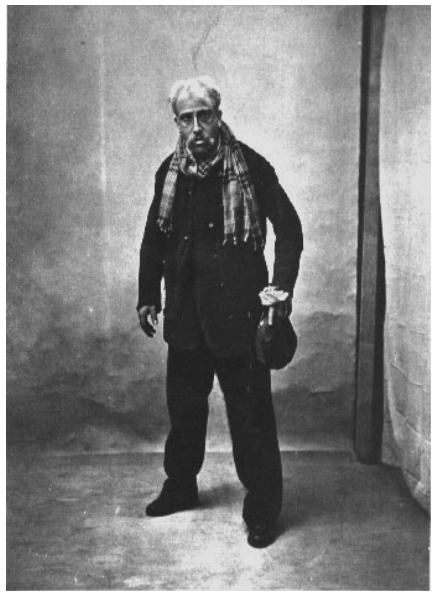
مشهد خطبة أنطونيو من مسرحية يوليوس قيصر. يظهر في تكوين المجاميع مع وضعيات وحركات الممثلين والكومبارس إخراج فرقة الدوق ساكس ميننغين



تخطيط مشهد من مسرحية الأوباش

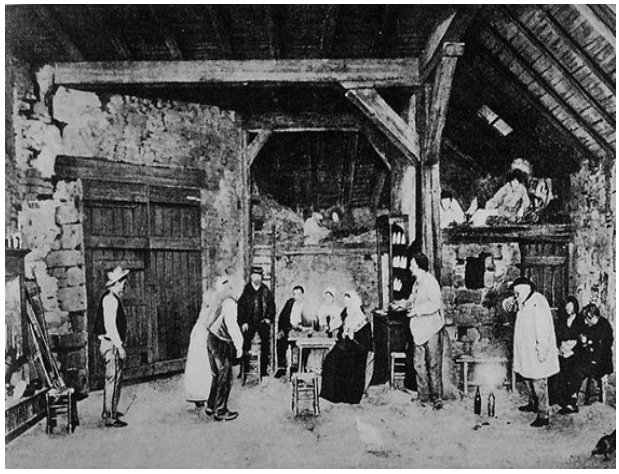
تأليف شللر إخراج فرقة الدوق ساكس ميننغن 1880



المخرج و الممثل أندرية أنطوان

في مسرحية  الفخ تأليف أميل زولا 1900






على اليمين صورة من مسرحية القصاب (1900) وعلى اليسار من مسرحية الأرض (1902) تأليف أميل زولا، إخراج أندرية أنطوان

# صور من عروض المخرج المعلم  ستانسلافسكي



المخرج المعلم ـ ستانسلافسي



مسرح الفن في موسكو



FIG. 46

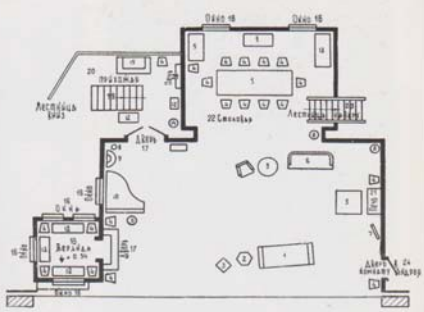


FIG. 47

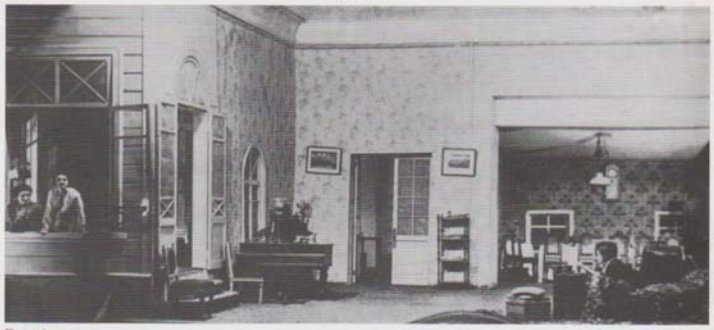


FIG. 48



FIG. 49



FIG. 50



FIG. 51

***Tre sorelle* (1901)**

*Tre sorelle* fu il primo testo scritto da Čechov per la compagnia del Teatro d'Arte. Stanislavskij (fig. 46) era Versinin, un'altra delle sue storiche interpretazioni, ripresa fino alla fine della carriera. Simov disegnò scene estremamente articolate, alcuni ambienti erano addirittura invisibili agli spettatori, come appare nella pianta (fig. 47), lo spazio del primo atto si estendeva in profondità dal proscenio (la veranda sulla sinistra) alla sala da pranzo sul fondo (fig. 48). Sotto: Olga-Samarova (fig. 49), Maša-Knipper (fig. 50), Irina-Litovceva (fig. 51).

ستانسلافسكي في مسرحية الأخوات الثلاث 1901 مع تخطيط فضاء سينوغرافيا الفصل الأول، ومشهد تصميم سيموف.

في الأسفل من اليسار الممثلة ساماروفا في دور اولغا، و كنيبر في دور ماشا، و ليتوفوجيفا في دور ايرينا.



FIG. 37



FIG. 38

***Il gabbiano* (1898)**
Nemirovič volle a tutti i costi inserire nel cartellone della prima stagione il testo di Čechov che due anni prima era stato un clamoroso fiasco a Pietroburgo. Čechov a lungo resistette: non voleva affrontare un nuovo insuccesso. Nemirovič lavorò a lungo con gli attori spiegando loro la novità del testo, Stanislavskij preparò note di regia che ancor oggi sono un modello di acuta interpretazione. Čechov divenne per la compagnia una guida artistica e una fonte di ispirazione (fig. 37, con la compagnia). La disposizione di alcuni attori di spalle al pubblico suscitò grande scandalo (fig. 38, la scena del primo atto con la recita di Nina). Nella pagina seguente: Stanislavskij-Trigorin e Roksanova-Nina (fig. 39), l'interno del terzo atto (fig. 40).

في الأعلى أنطوان تشخوف مع اعضاء فرقة مسرح الفن في موسكو. في الأسفل المشهد الأول من مسرحية طائر البحر، تأليف تشخوفز إخراج ستانسلافسي 1898. يظهر المسرح الصغير والمقاعد التي يجلس عليها الممثلين وهم يشاهدون العرض داخل المشهد وضهورهم نحو الصالة التي تعرض فيها المسرحية.



FIG. 70



FIG. 71

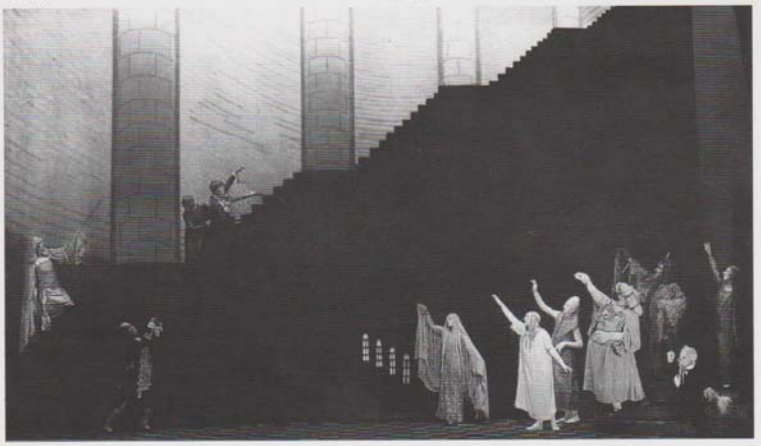


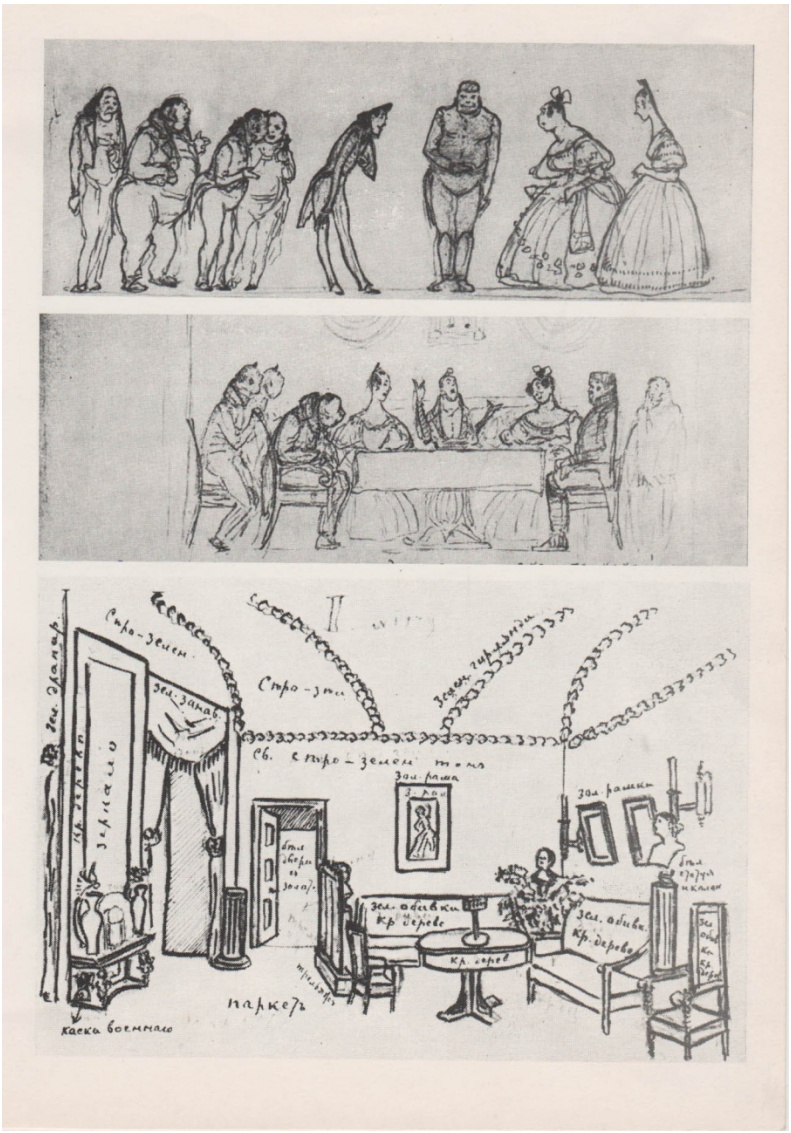
FIG. 72

***L'uccellino azzurro* (1906)**

*L'uccellino azzurro* fa parte, insieme a *Sneguročka*, della linea del fantastico. Stanislavskij conobbe personalmente Maeterlinck e lo andò a trovare in Normandia nella sua residenza, una vecchia abbazia restaurata. Con l'autore discusse delle caratteristiche del testo arrivando a penetrarne l'essenza poetica e la straordinaria, commovente ingenuità (fig. 72). Anche qui, come in *Sneguročka*, Stanislavskij esplorò il sostrato mitico del mondo della natura (figg. 70 e 71) e seppe superare le estreme difficoltà di messinscena con una sorprendente fantasia, tanto che per volere della moglie dell'autore, l'attrice Leblanc, gli fu affidato l'allestimento parigino. Autore delle musiche fu il compositore Il'ja Sac. Lo spettacolo ebbe un immenso successo anche tra il pubblico infantile.

مسرحية الطائر الأزرق( من الخط الخيالي الرمزي) تأليف ماوريس ميترلنك. إخراج ستانسلافسكي

1906



تخطيط ستانسلافسكي حركات شخصيات من مسرحية المفتش لغوغول. مع مشهد غرفة وديكورها في القصر تخطيط أندريف 1921.



A.N. Benois, schizzi per il *Malato immaginario* di Molière: il costume del Chirurgo, gli attrezzi di palcoscenico, il costume di un amorino e il costume di Toinette-Minerva.
*Nella pagina a fronte*, N. Andreev, schizzi per le scene del *Revisore* di N.V. Gogol (Teatro d'Arte 1921).
Schizzo di Stanislavskij, disegnato all'esposizione d'arredamento del Palazzo della Tauride.

تخطيط أزياء مع بعض اكسسوارات مسرحية مريض الوهم تأليف موليير إخراج مسرح الفن في موسكو.

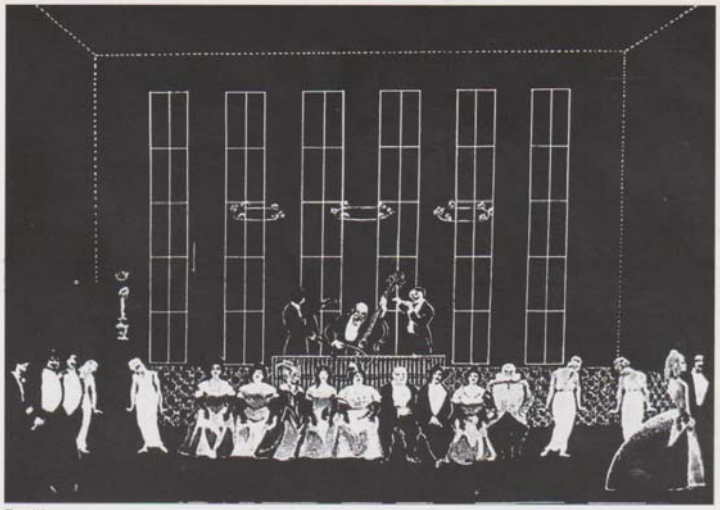


FIG. 73

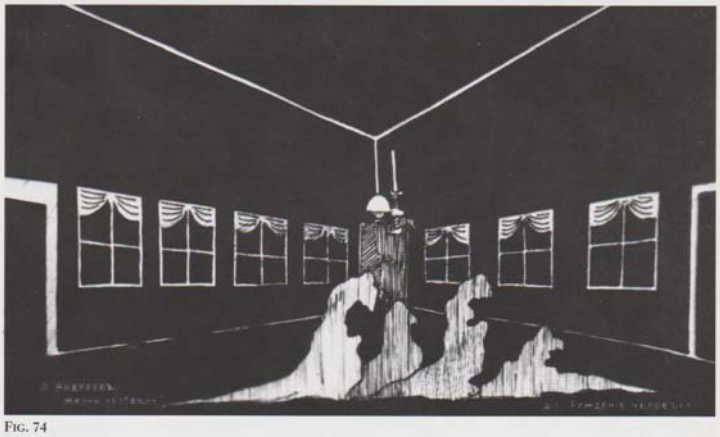


FIG. 74

***La vita dell'uomo* (1907)**
*La vita dell'uomo* fa parte della linea del simbolismo e dell'impressionismo. I testi di Andreev erano molto lontani dalla linea realistica dei primi anni del Teatro d'Arte. Tuttavia, dopo l'esperimento dello Studio di via Povarskaja, dettato dal bisogno di un cambiamento radicale nell'approccio ai testi, il simbolismo di Andreev sembrò adatto a una svolta nel repertorio. Per la messinscena Stanislavskij adottò il velluto nero: lo sfondo uniforme e scuro permetteva di evidenziare con pochi tratti, talora con un solo accenno, oggetti e personaggi (fig. 73, le finestre sul fondo sono semplici fili bianchi applicati sul velluto). Le figure acquistavano in alcune scene l'irrealtà di fantasmi (fig. 74).

مسرحية حياة انسان تأليف أندرييف (من خط الرمزية) اخراج ستانسلافسكي 1907. يظهر توظيف قماش المخمل في عمق السينوغرافية مع الشبابيك الشبيه بخيال السلويت والشخصيات الشبيه بالأشباح



FIG. 93

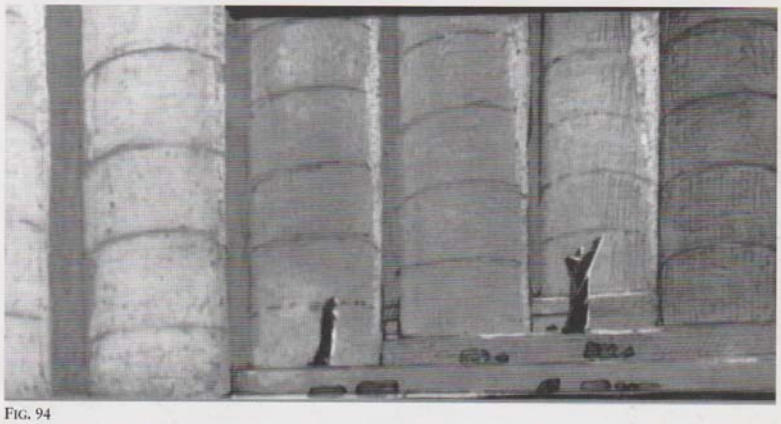


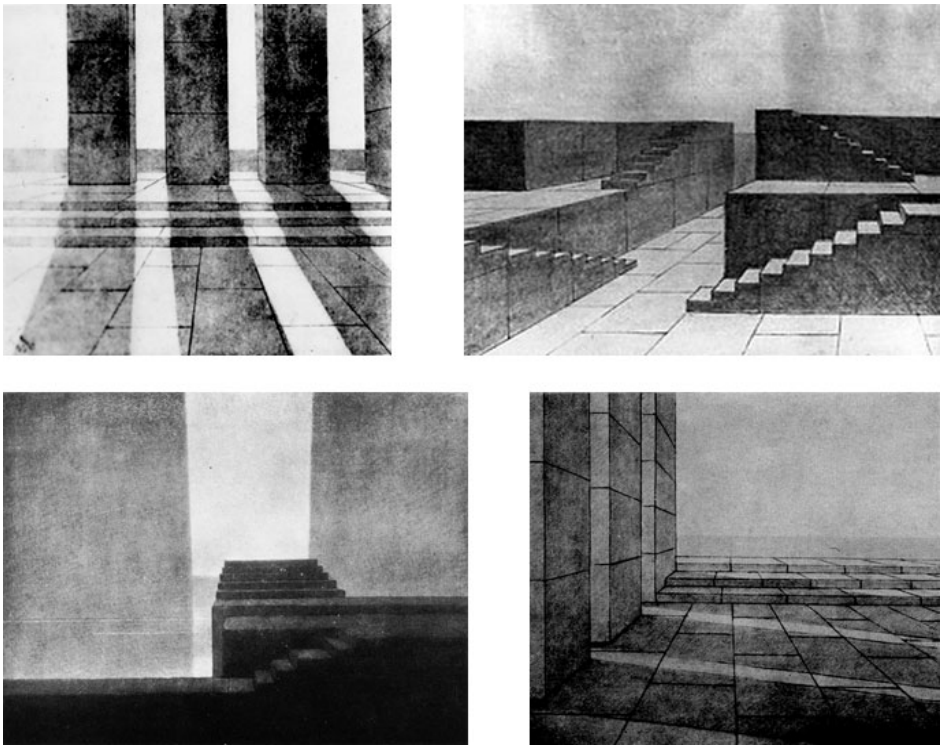
FIG. 94

*Caino* (1920)
Dopo la rivoluzione del 1917 il Teatro d'Arte come molti altri teatri in Russia si trovò in un vicolo cieco: la nuova situazione politica esigeva un mutamento nel repertorio e nello stile del Teatro, ma era impossibile in pochi mesi realizzare una così drastica trasformazione. Durissime furono le polemiche: – Basta con i Čechov e i Turgenev! – gridavano i fautori della nuova arte. Per lunghi mesi Stanislavskij e Nemirovič non seppero uscire dalla situazione di stallo. Poi decisero per la messinscena di *Caino*, dramma mistico di Byron, impostato sulla lotta tra il Bene e il Male, a cui cercarono di dare un significato di attualità politica che in realtà non ottennero. Lo spettacolo si avvalse di una scenografia monumentale (fig. 94) e di una recitazione in cui prevalevano l'elemento plastico e scultoreo (fig. 93).

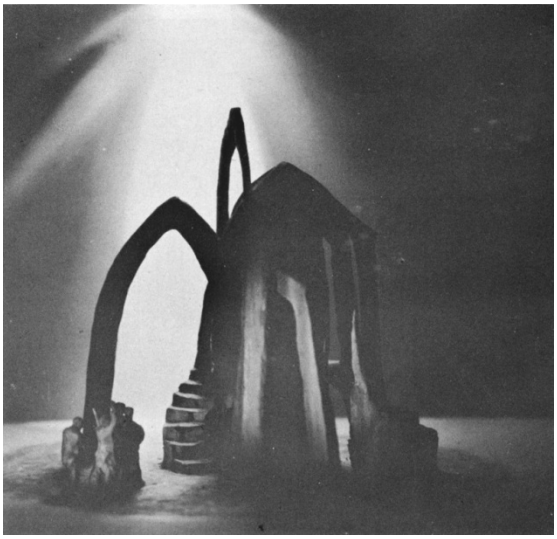
مسرحية قابيل تأليف بايرون إخراج ستانسلافسكي 1921 تخطيط سينوغرافي.

# المحـور الثانـي

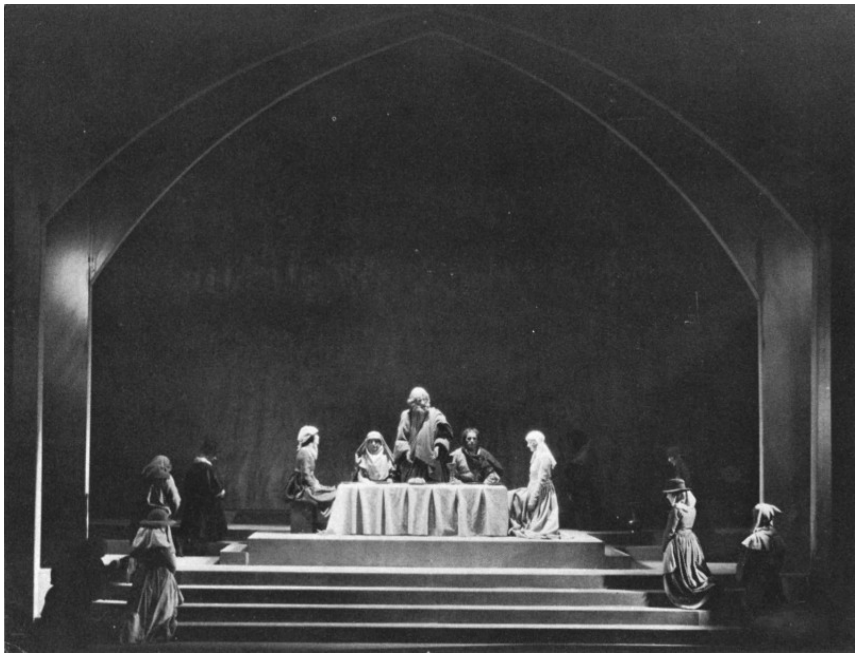
## صور وتخطيطات من أعمال المخرج المنظر أدولف أبيا



تخطيطات سينوغرافية ـ فضاءات إيقاغية



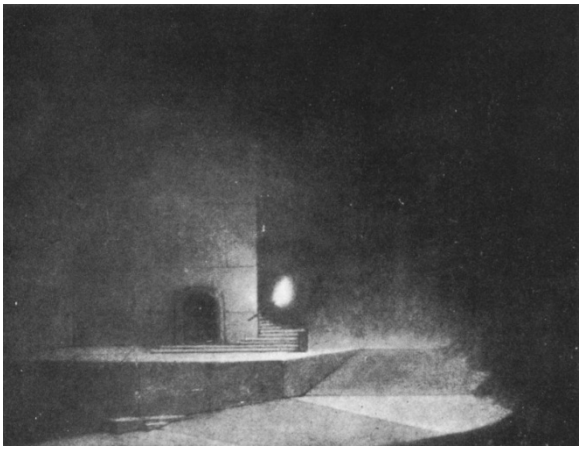
سينوغارفيا و إضاءة أبيا لمشهد من الكوميديا الإلاهية تأليف دانتي 1921.



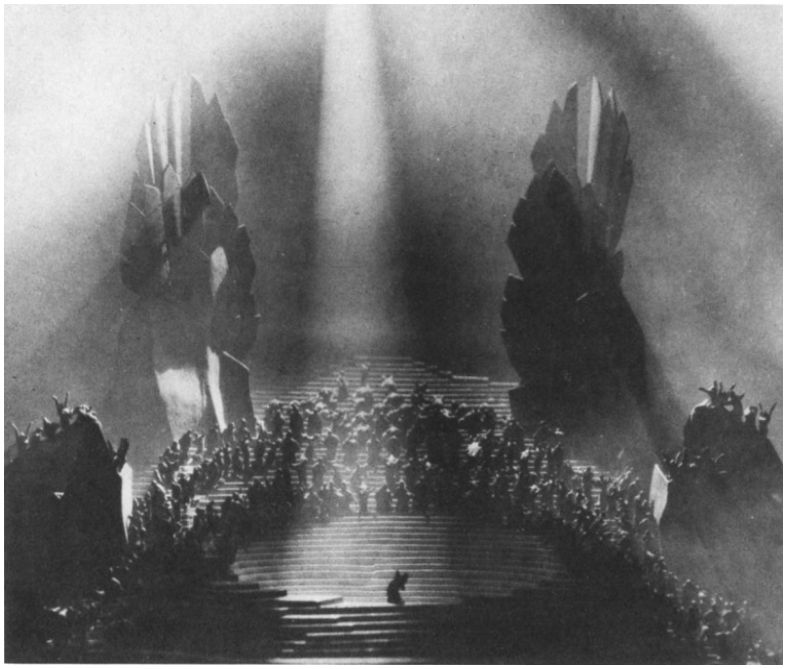
ميزانسين أبيا أوبرا ريهتغلو 1926



فاوست إخراج أبيا 1927



اورفيوس أبيا 1913



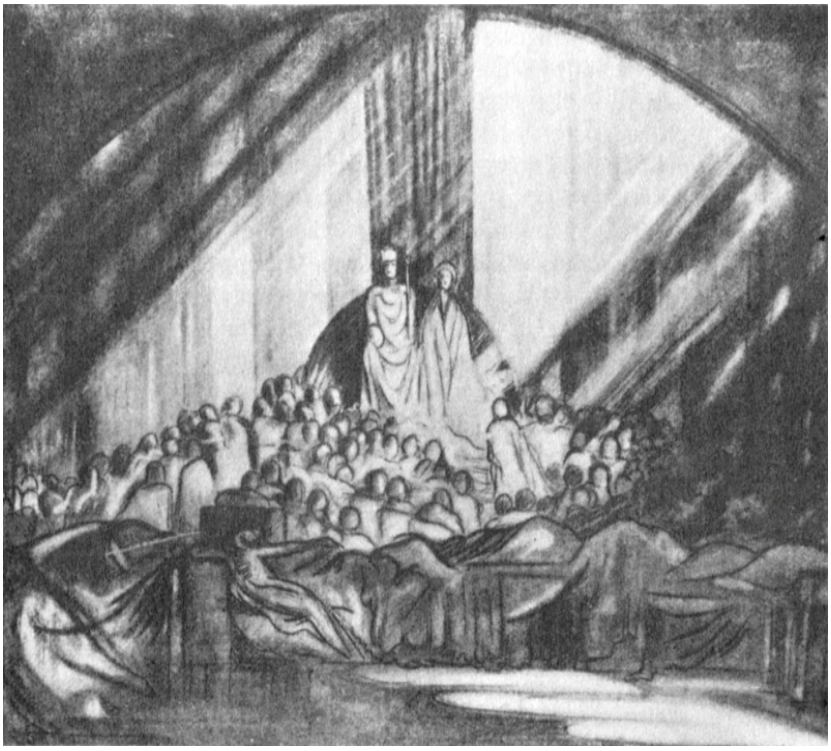
أوبرا القديس يوهان إخراج أدولف أبيا 1917

## صور و تخطيطات من عروض المخرج المنظر غوردن كريغ



غوردن كريغ





تخطيط المشهد الأول من الفصل الأول من مسرحية هاملت اخراج كريغ



FIG. 90

FIG. 91

FIG. 92

Per le scenografie propose i famosi schermi che avrebbero dovuto nel loro intersecarsi creare i diversi ambienti della tragedia (figg. 86 e 89). Anche nei costumi volle essenzialità e astrazione (figg. 87 e 88). Stanislavskij impostò invece la recitazione in maniera psicologica (fig. 90, Kačalov-Amleto e Knipper-Gertrude; fig. 91, Koonen-Ofelia e Leonidov-Polonio) con effetti incompatibili con il progetto craigiano. Gli effetti migliori si ottennero nelle scene di massa (fig. 92, scena finale della tragedia).

مسرحية هاملت شكسبير اخراج غوردن كريغ. مساعد مخرج ستانسلافسكلي و سولاريشسكي1911 في الأعلى الممثل الروسي كاجالوف في دور هاملت مع الممثلة كنيبر (زوجة انطوان تشخوف) في دور جيرترود.



احدى الحركات البلاستكية لشخصية هاملت شكسبير

تخطيط غوردن كريغ موسكو 1911




قناع شبح الأب الملك في هاملت. تصميم غورن كريغ



على اليمين تخطيط المشهد الأول لمسرحية هاملت 1910. وعلى اليسار تخطيط وضعيات وسينوغرافي مسرحية ايلكترا 1905.



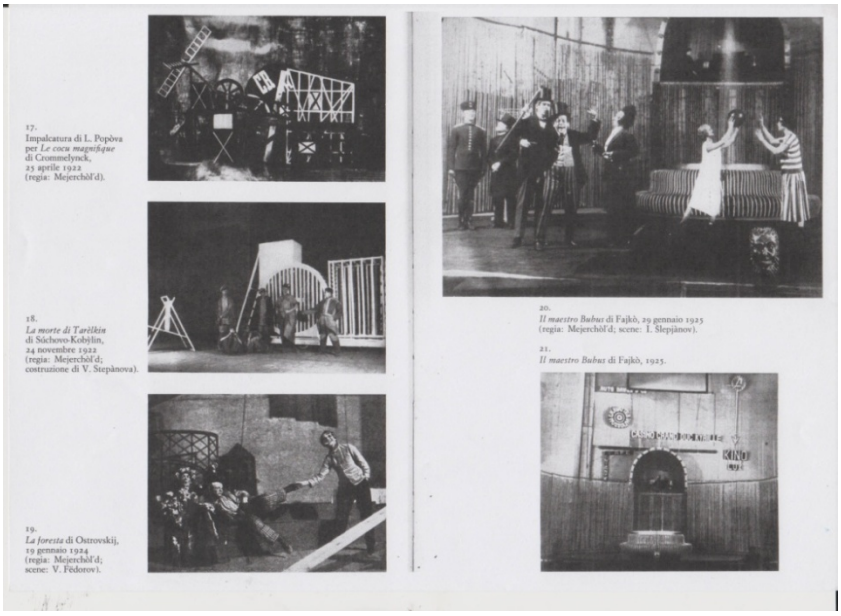
غوردن كريغ في دور هاملت في شبابه

# المحـور الثالـث

## صور من عروض المخرج فسفولد مايرخولد



المخرج  فسفولد مايرخولد

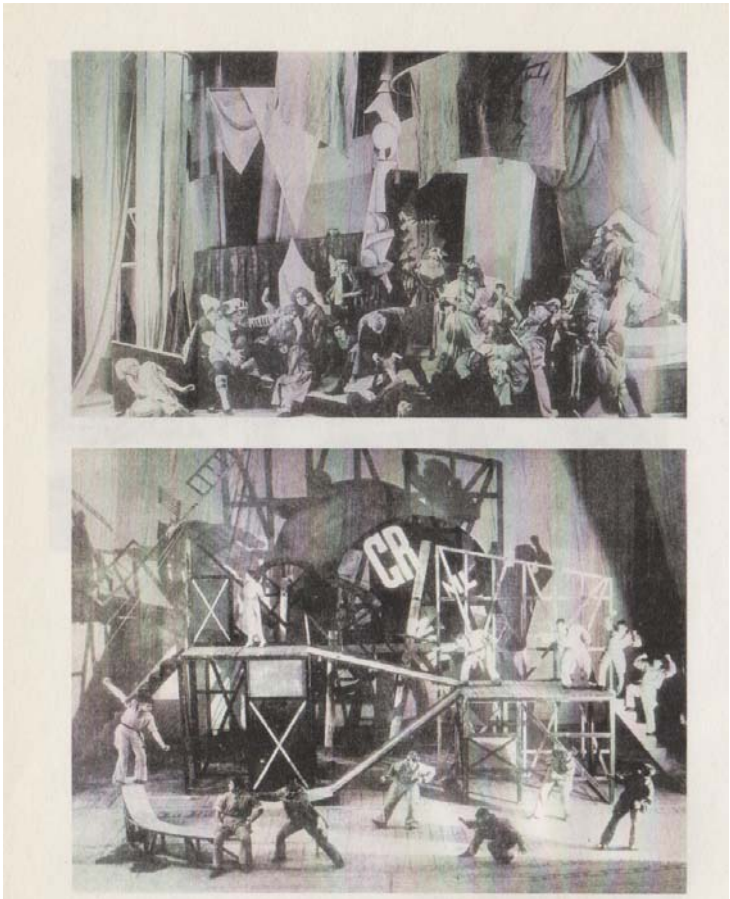



في اعلى اليمين مشهد من مسرحية المعلم بوبوس إخراج مايرخولد 1925.

وتحتها سينوغرافيا المسرحية تصميم استيبانوف.

على اليسار مشهد من مسرحية القواد الرائع. تحتها مسرحية موت تارلكين.

وفي الأسفل مشهد من مسرحية الغابة تأليف أستروفسكي اخراج مايرخولد 1924.



16. Il paradiso del teatro: Mejerchol'd, *Le cocu magnifique*, lo spettacolo «biomeccanico» del 1922. Si possono notare le scenografie a più piani (una elaborazione dello spazio fatta a partire dall'attenta lettura di Appia da parte del regista russo. La scenografia di questo spettacolo divenne famosissima ed ebbe innumerevoli imitazioni all'interno soprattutto del teatro sovietico). È anche interessante notare, in questa fotografia, il tipo di composizione dei movimenti degli attori, molto efficace, ma sicuramente anche più semplice di quello usato da Mejerchol'd per il *Revisore* solo quattro anni dopo.

في أعلى الصورة المصطبة المائلة والمحصورة في سينوغرافية مسرحية المفتش العام

في الأسفل سينوغرافيا مسرحية التيس الرائع اخراج فسفولد مايرخولد 1922

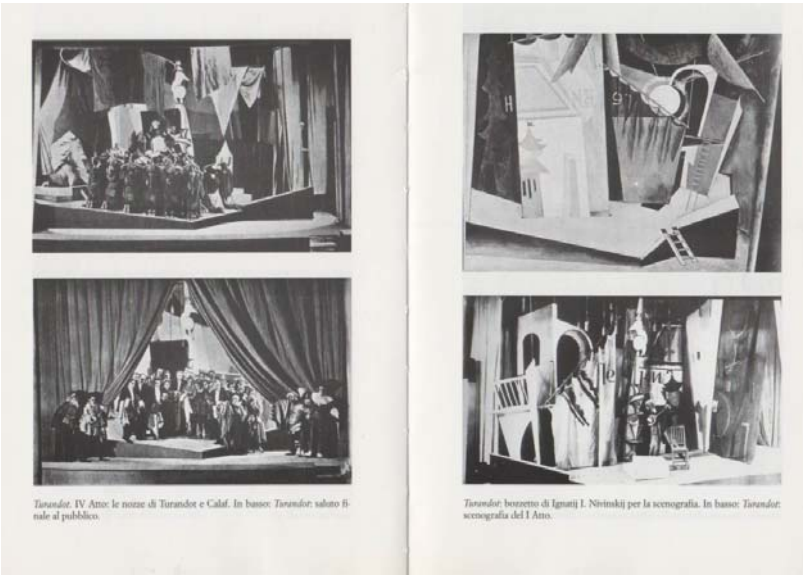
تظهر الإرتفاعات المتعددة في مستوى بنائية السينوغافيا و بلاستكية و حيوية وضعيات الممثلين.

# المحـور الرابـع

## صور من عروض المخرج ايفغيني فاختانكوف



إيفيغيني فاختانكوف



*Turandot*. IV Atto: le nozze di Turandot e Calaf. In basso: *Turandot*: saluto finale al pubblico.

*Turandot*: bozzetto di Ignatij I. Nivinskij per la scenografia. In basso: *Turandot*: scenografia del I Atto.

سينوغرافيا عرض مسرحية الأميرة توراندوت إخراج إفيغيني فاختانكوف 1922

على اليسار مشهد عرس توراندو مع خلف وفي الإسفل تحية الممثلين في نهاية العرض. على اليسار تخطيط سينوغرافي نيفينسكي




شخصيات مسرحية إيريك الرابع عشر تليف سترندبرغ. يظهر تحت الممثل ميخائيل تشخوف في دور ايريك. يظهر المكياج وتقليعة الشعر المتميزة حسب المودة. على اليمين شخصيات مسرحية الأميرة توراندو، يظهر فيها الشوارب واللحية والأزياء من ارتجال الممثلين.إخراج فاختانكوف 1922



الممثلة هانا روفينا في مسرحية ديبوك في دور ليا. إخراج فاختانكوف 1920

# الهوامش و الملاحظات

## هوامش المقدمة

1- يراد بمصطلح الطليعية الأولى الإشارة إلى فترة المجددين في المسرح في بداية القرن العشرين، أي معلمين الإخراج في أوروبا. ويستخدم مصطلح الطليعة الثانية للإشارة إلى معلمين المسرح في المنتصف الثاني من القرن العشرين (غروتوفسكي، ليفنغ تيتر...) ولا علاقة لذلك بالمسرح الطليعي الذي يراد به التجديد في النص الأدبي الدرامي بعد الستينات من القرن الماضي.

2- ونذكر هنا الكتب المتعلقة بدراسة الإخراج فقط. الكتب التي تم تأليفها باللغة الإيطالية، نذكر البعض منها:

- روبيرتو الونجي، المسرح والعرض في منتصف الثاني في القرن التاسع عشر، لاتبرزا، روما - باري 1988.

- ماريللا سيكنو، نشوء الإخراج، لاتيرزا، روما – باري 2003.

- روبيرتو الونجي، مسرح المخرجين، لاتيرزا، روما – باري 2005.

- انجلو ماريا ريبللينو، الزينة والنفس - معلمو الإخراج في روسيا، إيناودي، تورينو 1962.

- واستخدمنا كتب المعلمين – المخرجين المترجمة من لغاتهم إلى اللغة الإيطالية:

أدولف أبيا، الممثل والموسيقى والمشهد (ت فيروجو ماروتتي)، فليترتللي ميلانو1975.

ويشمل على ثلاث كتب ألفها أبيا: "ميزانسين الدراما الفاغنرية"، "العمل الفني الحي" و"الميزانسين والموسيقى".

ستانسلافسكي، حياتي في الفن (ت رافائيللا فاستي)، أوتر، فلونسة 2009.

فسفولد مايرخولد، الثورة المسرحية (ت جوفاتي كريتو، ايرينا مالينفج)، ايديتوري أونيتي، روما 1975.

مايرخولد، اوكتوبر المسرحي – 1918 – 1938 (ت سليفانا دي فيروج) فللترتلي، ميلانو 1988.

أيفيغيني فاختانكوف، المنهج والاستثناء (ت فرانشسكا غوري)، ت س، بيرزا 2009.

غوردن كريغ، مسرحي (ت فيروجو ماروتني) فلترنللي، ميلانو 1971.

ويشمل على كتب كريغ: "فن المسرح (1911)، و كتاب "نحو مسرح جديد"(1913) و كتاب "مشاهد"(1923).

3- اقتبسنا مفهوم "المبادئ التي تتكرر" من المنطلقات التي تعتمد عليها دراسات انثروبولوجية المسرح في عمل الممثل في الشرق والغرب. وقد استخدمنا هذا المنطلق في تشخيص "المبادئ التي تتكرر" لغرض وضع خط بياني لدراسة لأسس في مختلف طرق الإخراج المسرحي في القرن العشرين في أوروبا.

4- إن الرمزية، بطبيعتها تعتمد على وجود صورة تتضمن على الإيحاء لمغزى مبطن لصورة وعلامة دالة، ولا تتحدد بالمعنى الفكري للعلامة الظاهرة في الخطاب الكلامي. ولهذا عندما تتم الإشارة إلى توظيف الكلام المبطن (الرمزي) في نص معين يعني الإشارة إلى الأدب وليس فن للمسرح.

وكذلك يمكن القول أن الحديث عن "المسرح الشعري"، لا يعني استخدام الشعر في النص الأدبي، بل يعني توظيف إجراءات ولغة الشعر، مثل التشبيه و الإستعارة والصورة الشعرية و الإيقاع، كما هو في سياق كتابة الشعر. ولكن من خلال المادة المكتوبة على الورق بل من خلال مادة أخرى خاصة بلغة المسرح: الفعل والحركة والإيقاع والصوت والإيماءة وتعبيرات الوجه والوضعيات الجسدية.... وليس من خلال اللغة المكتوبة.

5- الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي (ت سعد غنيم)، المكتبة العربية، القاهرة 1975، ص 35.

6 ـ يشمل كتاب دين على دروس (كورسات) في "عمل المخرج". وينطلق من صفحات الفصل الأول مؤكداً على "فن الدراما" كنص أدبي، ويعتبر المؤلف الدرامي هو وحده المبدع الحقيقي، أما عمل المخرج فهو مفسر للنص فقط. ليؤكد (بعد 160 صفحة من كتابه) على عدم إستقلالية فن المسرح (وفن الإخراج) عن الفنون الأخرى. و من ثم يحشر في كتابه عشرات المقاطع من المشاهد المأخوذة من نصوص لأدب الدرامي، ويجعلها محوراً لرؤيته حول الإخراج يدور حولها على أكثر من مئة صفحة.

ويظهر لنا، من جانب آخر، أن الكسندر دين قد بقي، في منطلقات رؤيته، يدور في حدود الفيزياء الميكانيكية (من دون أن يأخذ بنظر الإعتبار التحولات التي حصلت في النظريات الكمية والنسبية في الفيزياء) خصوصا في الفقرات التي يتناول فيها إشكاليات "الفضاء ـ الزمان (والفصل بينهما) و الحركة و الكتلة ( وحضور الأشياء في المشهد) وفصلها عن الطاقة المحركة. ويظهر و كأنه ينطلق ويستند على نوع من التفكير الخاص به، أو لربما ينطبق من رؤية هي من صنع تفكير سائد في بعض الأوساط المرتبطة بمحيط إنتاج العروض في أمريكا، المختلفة عن المحيط الثقافي والإجتماعي الذي ظهرت ونمت فيه بحوث وأعمال المخرجين المجددين في المسرح الأوروبي في بداية القرن العشرين.

**هوامش وملاحظات الفصل الأول: نشوء الإخراج**

**- مدخل إلى ما قبل الإخراج**

1- لوران بارث، الجلي والمنفرج، ايناودي، تورينو 1985.

خصص بارث في هذا الكتاب مقالة حول المسرح الإغريقي، وشخص فيها العديد من معطيات الثقافة والتقنية وبروتوكولات الإحتفال الديني التي كان العرض يشكل جزءً منها. من ص 63 لحد ص 88.

2- غوردن كريغ، مسرحي (ت فيروجو ماروتني) فلترنللي، ميلانو 1971، ص215.

جاءت إشارة كريغ، حول تمثيل شكسبير للأدوار الثانوية في فرقته، في كتابه المعنون "مشاهد"، في النسخة المطبوعة من قبل جامعة أوكسفورد في سنة 1923، والتي تضمنها كتلب كريغ الصادر باللغة الإيطالية كما ذكرناه آنفا.

3- حسب رأي الباحث الإيطالي فردنادو تفياني، في دراسته حول "التفكير بالعرض المسرحي"، أن كافة العروض التي كانت تقدم في مسارح أوروبا وفي المسارح الكلاسيكية في الشرق الأسيوي (الهند والصين واليابان...) كانت تستند على "إخراج تلاحم" عناصر العرض. وتلك هي أحدى المميزات الأساسية التي جعلتها أن تختلف عن عروض المخرج، كما نعرفه اليوم، التي تستند على "إخراج انصهار" العناصر التي توظف في العرض، وتحقيق الوحدة العضوية لرؤية واحدة هي رؤية المخرج.

جاء ذلك في بحوث التفكير بالمسرح، الذي شمل على ثلاث دراسات أخرى، ل فابريتزيو كروجاني ، التفكير بالفضاء ـ و كلاوديو ميلدوليزي ـ التفكير بالممثل، و فردنانو تفياني ــ التفكير العرض)، مركز التجارب والبحوث المسرحية، بونتا ديرا (إيطاليا) 1987، ص 120.

4- ارسطو طاليس،فن الشعر ( ت إيطالية ــ اعداد مانارا فال جيميلي)، لاتيرزا، باري 1964.

وقد أكد أرسطو على اكتفاء التراجيديا في كونها نصاً أدبياً قادراً أن يـؤثر عـلى المتلقـي مـن دون حاجته للعرض، وفصل النص الأدبي عـن معطيـات فـن المـسرح، وذلـك في الفقـرة الـسادسة مـن كتابـه المذكور.

5- جان باتيستا جيرالدو جينسيو، ولد في مدينة فرارا، وعاش فيها ما بـين 1504 – 1573، وكـان مدرسـاً أكاديمياً، مارس التدريس في جامعة فيرارا وجامعة بيومونتي لحـد سـنة 1564. وقـد ألـف العديـد مـن المسرحيات تراجيدي – كوميديا، وكتب رسـائل ودراسـات حـول التـأليف للـنص الأدبي الـدرامي. وقـام بتأليف مجموعة من الحكايات، من ضمنها حكاية تحـت عنـوان الأسـمر (مـورو)، التـي اسـتقى منهـا شكسبير فكرتها ليؤلف مسرحية عطيل.

- أنجلو اجينيزي ولد وعاش في مدينة البندقية ما بين سنة 1550 – 1613.

يهودا ليون دي سومي (1525 – 1590)، ومنظر مسرحي عمـل عـلى تنظـيم العـروض في بـلاط الودق غونزاغا ( بين سنة 1579 و 1587) في مدينة بادوفا، وكان يدير فرقة مـسرحية للجاليـة اليهوديـة في نفس المدينة.

يعتبر أول منظـر في مجـال فـن المـسرح في عـصر النهـضة – وطـرح في كتابـه المعـروف "أربعـة حوارات حول مادة العروض التمثيلية في المشهد"، معـايير ومقـاس جديـدة حـول "الميزانـسيين" وعمـل الممثل المسرحي. وقد قام البرفسور ماروتي فيروجي بتحقيـق وإعـداد كتـاب دي سـومي تحـت عنـوان، ليون دي سومي، أربعة حوارات حـول مـادة العـروض التمثيليـة (إعـداد مـاروتتي فيروجـي)، بروفيـل، ميلانو 1968.

6- من الجدير بالـذكر أن عمليـة تحقيـق المـشهد التمثـيلي كـان يـشار إليهـا في كتابـات منظرين عصر النهضة مـن خـلال مـصطلح " ميزانـسين، وكـان المنظـر جـيراردو جينـسيو يستخدم مصطلح "كوريغو" (للإشارة إلى من يقوم بتحقيـق (إخـراج) العـرض. و قـد تـم طرح العديد من مفـردات ومعطيـات عمـل الميزانـسين في المـسرح منـذ المنتـصف الثـاني

من القرن السادس عشر. ويبدو أن ترجمت هذا المصطلح قد نقل إلى اللغة العربية من الفرنسية، ولهذا ينطق بالعربية حسب فونتك اللغة الفرنسية!

7- جوفاني اتتوليني، المسرح والعرض في عصر النهضة، الاتيرزا، روما – باري 1988، ص 130.

8- شارك في تحقيق (إخرج) العرض مجموعة من الفنانين: قام فينجينسو سكاماتزو بتنفيذ المشاهد،، الذي شارك، أيضاً، في بناء معمار مسرح الأولمبيك (بعد وفاة المعماري باللاديو - الذي قام بتصميمه. وقام جوفاني باتيستا بعمل الأزياء، و قام أنريه غابريلي) بتأليف الموسيقى، بالإشتراك مع عازف الأورغن الذي كان يعمل في كنيسة سان مركو. وكان النص من ترجمة أورساتو جوستينياني. و أعتبر ذلك حدثاً مهماً في افتتاح مسرح الأكاديمية الألومبية في مدينة فيجينسا (في شمال إيطالي).

جوفاني اتتوليني، المسرح والعرض في عصر النهضة، الاتيرزا، روما – باري 1988، ص 132.

9- نفس المصدر، ص 213.

10 ـ قام فينجينسو سكاماتزو بتصميم وبتنفيذ مشاهد مسرحية أوديب ملكا، الذي شارك، أيضاً، في بناء معمار مسرح الأولمبيك (بعد وفاة المعماري باللاديو - الذي قام بتصميمه.

11- تكاثر تأسيس الأكاديميات والجامعات في كل أنحاء إيطاليا منذ نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، مثل أكاديمية يوبونيو ليتو في روما، مدرسة بيراردي أنطونيو في فلورنسة والأكاديمية الأولمبية في مانتوفا، وأكاديميات أخرى (في البندقية و بولونيا و فيرارا ...) . وكانت هذه الأكاديميات والجامعات والمدارس والجمعيات تتشكل حول دراسة المعارف المختلفة، الثقافية والفكرية والفنية (في الخطابة والموسيقى، والأدب، والرسم، والمعمار والنحت ...)، و "أسرار الفنون" والحرف المتنوعة.

12- جوفاني اتتوليني، المسرح والعرض في عصر النهضة، مصدر مذكور، ص 90.

13- تم ترجمة الملخص من كتاب جوفاني اتتوليني، المسرح والعرض في عصر النهضة، مصدر مذكور، الذي خصص في المؤلف الفصل الخامس (من ص 205 لحد ص 248) لتحليل كتب المنظرين في عصر النهضة: دي سومي،وجينسيو وانجنيري. وقام بشرح وتحليل أبعادها . وقد قمنا بترجمتها في نقاط لغرض التوضيح الوافي.

14- فردناندو تفياني، التفكير بالعرض المسرحي (في التفكير بالمسرح ...)، مصدر مذكور، ، ص 98.

- **نشؤ الإخراج**

1- إعتمدنا في النظر إلى إشكاليات نشؤ الإخراج على الكتب التالية:

- ماريللاسكينو، نشوء الإخراج، لاتيرزا، روما 2003.

- روبيرتو الونجي، مسرح المخرجين، لاتيرزا، روما 2005.

وما جاء في كتاب ماري انطوان الفيري، الميزانسين في فرنسا في بدايات القرن التاسع عشر،دورزي، باريس 1938.

2- لويجي الونغني، الدراماتورجية من ديدرو الى بيكت، لاتيرزا، روما – باري، 1997، ص 70.

وقد أهتم أميل زولا بالنقد المسرحي، وكتب في "جريدة المسرح" (في سنة 1877) نقداً لاذعاً لمسرحية "جاترتون" للأب داموس إخراج الفريد فيغاتتي (Vigny).

وعبر الدوق ساكس مينغن عن آراءه النقدية خصوصاً حول مسرحيات شكسبير التي كانت تقدم في لندن، متذمراً من الحذف الكثير الذي كان يتم أثناء عرضها.

3- روبيرتو ألونجي، مصدر مذكور، ص 22.

4- ذكر قسطنطين ستانسلافسكي، العديد من أسماء الممثلين الكبار الذين تأثر بفنهم على خشبة المسرح، مثل روسي وشوكشين، وتوماسو سالفيني و إيرنيستو روسي، وأشاد بقدراتهم الفنية في كتابه "حياتي في الفن"، وكذلك في صفحات كتاب إعداد الممثل (الجزء الأول).

5- تميز المسرح الإيطالي بحضور عروض الممثل الكبير في القرن التاسع عشر، وبشكل مؤثر، واستمر ذلك حتى بعد ظهور شخصية المخرج في البلدان الأوروبية الأخرى، مثل ألمانيا وفرنسا وروسيا. وقد دخل مفهوم المخرج في بيئة المسرح الإيطالي بعد تأسيس أكاديمية الفنون المسرحية في منتصف الثلاثينات من القرن العشرين وتم استدعاء المخرج الفرنسي جاك كوبو لإخراج بعض العروض الجماهيرية الكبيرة في مدينة فلورنسه.

وقد ظهرت شخصية المخرج بعد إخراج لوكينو فسكونتي نصوص من الأدب المعاصر، مثل نصوص جان كوتو، وذلك بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة.

6- هناك تضارب في تحديد تاريخ تأسيس فرقة الدوق ساكس ميننعن أغلب الدراسات التاريخية تؤكد على أن تاريخ تأسيس فرقة الدوق ساكس مينغن هوسنة 1870. ولكن، نجد في كتاب رويبرتو الونجي قد جاء التاريخ مشخصاً في سنة 1866، بناءً على بعض الوثائق التي اعتمد عليها.

7- ماري أنطونيت الفيري، مصدر مذكور، ص 80.

يظهر من دراسة الباحثة الفرنسية الفري، أن أولى الدفاتر المتعلقة بالرجيسير ترجع إلى العقد الثاني من القرن التاسع عشر.

8- قام البرفسور رويبرتو الونجي، في كتابه المذكور "مسرح المخرجين"، بدراسة الوثائق الموجودة في أرشيف مسرح كوميديا فرنسيس، وبعض الصحف التي كانت تصدر في بداية القرن التاسع عشر، للتأكيد على ظهور نواة الإخراج، وشخصية المخرج (ريجسير) في فرنسا قبل تأسيس الدوق ساكس فرقته في ألمانيا.

9- نجد أن مفردة "ريجسير" قريبة من مصطلح "ريجستا" باللغة الإيطالية والذي يـشير إلى شخـصية المخرج.

10- تميزت فرقة كوميدي فرانسيس في تقديم الأعمال الكلاسيكية الحديثة، وتعتبر اليوم أشبه بمتحـف لتاريخ العروض المسرحية في فرنسا.

11- استخدم الناقد الفرنسي فرانسوا سـارسي مـصطلح الميزانـسين بوضـوح في مقالتـه في سـنة 1885 وشخص ملامح اختلافه عن مفهوم ومصطلح الريجسير.

12- تميز الدوق ساكس مينغن ( 1826 ـ 1916) بصفات القائد العسكري، وكـان هـو نفـسه صـاحب مشروع تأسيس الفرقة على حسابه المالي الخاص، وكان هو المدير وهو المرجع الوحيـد في أخـذ القـرار في اختيار أعمال الفرقة وفي الإختيارات الفنية كافة.

روبرتو الونجي، مسرح المخرجين، مصدر مذكور، ص 37.

13- من الواضح ا ليوم أن كل مخرج يقـوم بطريقتـه الخاصـة في التعامـل مـع الـنص أو مـع مفـردات العرض المسرحي.

وقد أخرج أدولف أبيا أوبرا تريستانا وايزولد بطرقته الخاصة ، و قام بإخراجها مايرخولد كـذلك بطريقته الخاصة، وأخرج ابيا مسرحية قابيل للشاعر الإنجليزي اللودر بايرون، وأخرجها مـن بعـد ذلـك ستانسلافسكي. وأخرج نفس النص، بعد نصف قرن تقريباً يرزي غروتوفسكي في بولندا. وكل واحد تناول الـنص بطريقتـه وأسـلوبه الإخراجـي الخـاص بـه، ولم يكـن ذلـك مألوفـاً مـن قبـل في مـسرح كوميـديا فرانسيس، الذي كانت العرض فيه تستند على الخطة الأولى في إخراج الـنص التـي تنتقـل مـن ريجـسير (مخرج - مدير مسرح) إلى آخر كما هي.

14- في الواقــع أن العقــود في إنتــاج العــروض لم تنــشأ مــع وجــود فرقــة كوميــدي فرانـسيس، بـل كانـت توجـد منـذ عمـل الفـرق المحترفـة في كوميـديا ديللارتـه في سـنة

1545، كما جاء في كتاب فردنانـدو تفيـاني. مـيريللا سـكينو، اسرار كوميديـة ديللآرتـه، أوشر، فلورنـسة 1968، ص 321.

15- تعتبر مسرحية هرناني من النصوص التي شكلت علامة فارقة في المـسرح الفرنـسي والأوربي في فـترة الرومانسية.

16- أقترب بعض المؤلفين المعروفين من "المدرسة الرومانـسية" الفرنـسية في الأدب مـن عـالم المـسرح و انخرطوا في مجال "الإخراج" لنـصوصهم الدراميـة. ويـذكر أنهـم قـد انجـذبوا مـن ذلـك العـالم لـسحره وحيويتـه، وكـان لكـل مؤلـف ممثلتـه المفـضلة (وعـشيقته): جوليـت دويـه عـشيقة فكتـور هيغـور، ماريمغريد إيجا عشيقة الأب داموس، ماريا دورفال عشيقة الفريد فيغاتي.

17- روبيرتو ألونجي، مصدر مذكور، ص.

18- روبيرتو الونجي، مسرح المخرجين، مصدر مذكور، ص31

19- ميرللا سكينو، نشؤ الإخراج، مصدر مذكور، ص 22

20- روبيرتو الونجي، مسرح المخرجين، مصدر مذكور ص 11

21- وهناك طـرق في الإخـراج المـسرحي لنـوع مـن العـروض المـسرحية التـي تـدعى "أصـلية المنـشأ" (autoctone) ( مثل بعض عروض مجموعة الليفنـخ ثيـتر الأمريكيـة أو عـروض غروتوفـسكي في مـسرح المختبر في الستينات من القرن العشرين في بولنـدا، أو مثـل بعـض عـروض المخـرج الإيطـالي باربـان أو عروض المخرج البولندي ثيادورس كانتور) التي لا تستند على إخراج "نص أدبي مكتوب" واحد فقـط، و لا يمكن أن يستخرج منها نص (text)، أدبي ينتمي للأدب الدرامي، ويكون النص الوحيد فيهـا هـو نـص العرض (performance – text) الـذي يـتم إنجـازه (كـما شـخص ذلـك ريجـارد شيـشنر في كتابـه نظريـة البرفورمانس) أو عروض تعتمد على نصوص الدراماتورجيات المتعددة والمتوازية في تكوين العرض (كما نجد ذلك في أعمال باربا).

## هوامش وملاحظات الفصل الثاني: الميزانسين ومعالجة النص الدرامي

### - الإخراج والتيار الطبيعي

1- جورج الثاني هو أسم الدوق المعروف بلقب دوق ساكس ميننغن. ومينغتن هي عاصمة مقاطعة ساكسونيا في ألمانيا، ومن هنا أخذت فرقة ميننغن تسميتها.

هناك دراسات تاريخية تؤكد على أن تاريخ تأسيس الفرقة يرجع إلى سنة 1870، مثلما تؤكد الباحثة الإيطالية ماريللا سيكنو في كتابها نشوء الإخراج، لا يترتزا، روما – باري 2003، ص 38. بينما نجد تاريخ 1866 قد ذكر في كتاب انجولو الونجي، مسرح المخرجين، لاتبرتوا، روما – باري، 2007، ص 37.

طرح أميل زولا آراءه وتنظيراته في كتاب صدر بالفرنسية تحت عنوان "الطبيعة في المسرح" (ت. إيطالية – إعداد جوفاني ليوتا)، لونغو، رافينا، 1980.

2- من خلال تتبع عمل فرقة مسرح الفن في موسكو (التي تأسست سنة 1898) يظهر أن التوجه نحو الإغراق في الطبيعة – والتفسير الأدبي للنص كان من منطلقات المخرج نمروفيج دانجكو، أكثر من كونه توجهاً في طريقة إخراج ستانسلافسكي. وذلك ما دفع إلى التباعد بينهما في طريقة الإخراج.

وقد طرح اندريه أنطوان (1858 – 1943) في كتابه "المسرح الحر" بعض آراءه عن التمثيل والإخراج وعن تأثره في مشاهدة عروض ميننغن. ويتضمن الكتاب، كذلك، يوميات عمل عروضه في فرقته التي أسسها سنة 1887.

3- ذكر ذلك في كتاب لويجي الليغري، الدراماتورجية من ديدرإلى بيكت، لاتبرتزا، روما – باري 1997، ص 61.. كل ما جاء من تأكيدات أميل زولا مأخوذ من كتابه "الطبيعية في المسرح"، مصدر مذكور.

4- نفس المصدر ونفس الصفحة.

5- نفس المصدر، ص 70.

6- بيتر زوندي، نظرية الدراما الحديثة (ت. إيطالية) ايناوري، تورينو 1962.

جـورج لوكـاش، الـدراما الحديثـة، نـشوء التراجيـديا البرجوازيـة مـن لـسينغ إلى ابـسن (ت. إيطاليـة)، سوغاركو، ميلانو 1977.

7- روبرتو الونجي، مصدر مذكور، ص 37.

8- ذكر في كتاب روبرتو الونجي، مصدر مذكور، ص 50.

ويذكر أن أندريه أنطوان قد ذهب إلى بروكسل في سنة 1888 لمشاهدة عروض الدوق مينـنغن، وذلـك بسبب عدم إمكانية تقديم فرقة ميتنغن عروضها في باريس، جراء العداء الـذي كـان قائمـاً بـين فرنـسا وألمانيا منذ حرب 1870. وقد مكث أندريـه أنطـوان فـترة أسـبوعين، التقـى خلالهـا بـبعض المـسرحيين البلجيكيين. واستطاع بعد ذلك أن يقدم عروض فرقته "المسرح الحر" في بروكسل.

9- قسطنطين ستانسلافسكي، حياتي في الفن (ت. إيطالية)، أوثر، فلورنسة 2009، ص 153.

10- نفس المصدر، ص 152.

11- نفس المصدر، ونفس الصفحة.

12- روبرتو الونجي، مصدر مذكور، ص 39.

13- ستانسلافسكي، حياتي في الفن، مصدر مذكور، ص 39.

14- ذكر قول أندريه أنطوان في كتاب رويترو الونجي، مصدر مذكور، ص 54.

ويظهر أن أندريه أنطوان كان يعطي الأهميـة الأولى لـنص المؤلـف أكـثر مـن اهتمامـه بمركزيـة عمـل المخرج، و لربما أن ذلك هو أحد الإختلافات بين رؤيته للمسرح الطبيعي عن الدوق مينـنغن.

15- ستانسلافسكي، حياتي في الفن، مصدر مذكور، ص 54.

16- أصبحت طريقة الإخراج في المسرح الطبيعي نمطية بالتدريج، وتحددت في شـكلها، وذلـك هـو مـا دفع المجددين – المعلمين في الإخراج، مثل أدولف أبيا وغوردن كريغ إلى مناهضتها وطرح البديل عنها، وفسح المجال لخلق" أساليب جديدة ".

**- الرؤية الإخراجية في أعمال المخرج المعلم ستانسلافسكي**

1- ستانسلافسكي، حياتي في الفن (ترجمة رافائيلا فاسيني، وإعداد فاوستو مالكوفاتي)، دار النشر أوتر، فلور سنة 2009.

اعتمدنا على النسخة المترجمة من الروسية إلى الإيطالية، وتشمل على ملحق في بعض كتابات وملاحظات ستانسلافسكي التي لم تنشر من قبل. وجاء نشرها في "المجلد الأول" من الأعمال الكاملة (12 مجلد) الصادرة في موسكو سنة 1988.

ومن المعروف، أن هناك النسخة الأولى لكتاب "حياتي في الفن" منشورة في بوسطن بالإنجليزية (My Lif In Art) في سنة 1924، وهناك نسخة أولى باللغة الروسية صدرت في موسكو سنة 1926. وهذه النسخة الأخيرة هي التي اعتمدها ستانسلافسكي لكي تترجم إلى اللغات الأخرى. والتي خضعت لتدقيق وتحقيق وإضافات قام بها المؤلف نفسه.

ويظهر أن النسخة المترجمة لهذا الكتاب إلى اللغة العربية قد تمت من النسخة الأمريكية وهناك نسخة حديثة ترجمها من الروسية إلى العربية الدكتور نديم معلا ،صدرت في دمشق-الهيئة العامة السورية للكتاب.

2- يقسم ستانسلافسكي مسيرة تجربته الحياتية والفية في كتاب "حياتي في الفن" إلى ثلاث مراحل: مرحلة إعداده وتكوينه الفني في طفولته وشبابه، ومرحلة ثانية في نضجه الفني وتأسيس فرقة مسرح الفن في موسكو مع رفيق دربه الأديب – المخرج نمروفيج دانجنكو، و يحددها مابين سنة 1898 وسنة 1905 (الثورة الشعبية في روسيا). أما المرحلة الثالثة، يحددها من سنة 1906 (الفترة التي بدأ يتأمل فيها طريقة تمثيله لشخصية الدكتور ستوكمان، على ساحل الخليج الفنلندي، وبحثه عن أسباب موت الشخصية في دوره) ولحد الثورة الروسية البولشفيكية في سنة 1917( وقد حدثت الكثير من التحولات بعد ذلك صاحبت الثورة، بكل جوانبها السياسية والاقتصادية والثقافية) ولحد تاريخ تأليف الكتاب سنة 1924.

وقد جاء حديث ستانسلافسكي، حول بعض أعماله التي أخرجها، في فقرات كتاب "حياتي في الفن".

ولكن تم نشر ملاحظاته الإخراجية بالتفصيل في كتاب دفاتر الإخراج صدر باللغة الروسية في خمس كتب منفصلة. ولها ترجمة باللغة الإيطالية، والتي اعتمدنا على البعض منها:

الكتاب الأول يشمل: على مسرحية "القيصر فيدور ايفانوفج" ومسرحية "موت ايفان الرهيب"، تأليف الكسي تولستوي (صدر في سنة 1980).

الكتاب الثاني يشمل على: مسرحية "ميخائيل كرمر"، تأليف هوتيمان، ومسرحية "طائر البحر"، تأليف تشخوف (الطبعة الأولى موسكو 1938 – الطبعة الأخيرة موسكو 1988).

الكتاب الثالث يشمل على: مسرحية "الأخوات الثلاث" و"بستان الكرز" تأليف تشخوف (صدر 1983).

والرابع يشمل على: مسرحية "البورجوازية الصغيرة" و"أبناء الشمس والحضيض"، تأليف مكسيم غوركي (صدر 1983).

أما الكتاب الثالث يشمل على: مسرحية "دراما الحياة"، تأليف هومسون، ومسرحية "عطلة شهر في الريف"، تأليف تورجنيف.

يضاف إلى ذلك، نسبة إلى دفاتر الإخراج: تخطيط إخراج "عطيل"، صدر في موسكو سنة 1945، ودفاتر إخراج مسرحية "الخال فانيا – موسكو – سان بطرس بيرغ 1994.

ويمكن كذلك، أن نأخذ بنظر الاعتبار الملاحظات والإرشادات البداغوجية في دراسة إخراج – تمثيل مسرحية "عطيل" في سنة 1930، ومسرحية "طرطوف" و"المفتش العام" سنة 1937 – 1938. التي تم نشرها في كتاب "إعداد الدور

المسرحي: (الطبعة الأولى موسكو 1948) والذي قام بترجمته إلى العربية الدكتور شريف شاكر، ونشرته الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2011

في اللإشارة إلى هذه الكتب وتواريخها ومكان نشرها اعتمدنا على دراسته قيمة جدا، حول كتب ستانسلافسكي وحول الملابسات في انتشار "منهجه" و"طريقته" (في الأفعال الفيزياوية) في العالم، التي قام بنشرها البروفسور الباحث الإيطالي فرانكو رروفيني في كتاب بعنوان ستانسلافسكي. من عمل الممثل إلى العمل الذات، لاتبرزا، روما – باري 2003.

3- قسطنطين ستانسلافسكي، حياتي في الفن (ت إيطالية)، مصدر مذكور ص 158.

4- نفس المصدر، ص 153.

5- نفس المصدر، ص 161

6- د. بابيت، الجماليات العامة للديكور المسرحي، (إصدارات جنرس (Cnrs)، باريس 1981، ص 124.

وقد جاء ذكر هذا المصدر في كتاب روبرتو الونجي، مسرح المخرجين، لاتبرزا، روما – باري 2005.

7- ستانسلافسكي، حياتي في الفن، مصدر مذكور، ص 240.

ومن الجدير بالذكر أن فلاديمير ايفانونفج نمروفج دانجكو (1858 – 1943) كان كاتباً درامياً وناقداً مخرجاً وصديقاً لشخوف، وكان يعمل مخرجاً في مسرح بالي في موسكو، قبل أن يؤسس فرقة مسرح الفن في موسكو مع ستانسلافسكي. و وكان يعطي دروساً في التمثيل منذ 1891.ومن ضمن تلامذته: فسفولد مايرخولد (الذي تتلمذ على يد ستانسلافسكسي أيضا بعد انضمامه إلى فرقته) و الممثلة أولغا كنيبر(التي تزوجها تشخوف بعد عملها مع فرقة مسرح الفن في موسكو).

8- نفس المصدر، ص 228.

9 ـ نفس المصدر، ص 229.

10- نفس المصدر، ص 230.

11- نفس المصدر، ص 236.

12- نفس المصدر السابق.

13- ستانسلافسكي، عمل الممثل على نفسه (ج1، ت ايلينا بولوفيدو)، لا تيرزا، روما ـ باري 1991.

14- تحدث ستانسلافسكي عن طرق التمثيل في كتاب "إعداد الممثل" (الترجمة العربية)، في الفصل الثاني الذي جاء تحت عنوان "عندما يكون التمثيل فناً"، من ص 31 لحد ص 56 .

و جاء نمو فقرات إعداد الممثل في "المنهج" بالتدريج، ما بين سنة 1906 – 1917. وصدر في كتابين: الأول تحت عنوان "عمل الممثل على نفسه في العملية الإبداعية"، و الثاني "عمل الممثل على نفسه في عملية التشخيص". (وقد نشر باللغة الإيطالية في كتاب واحد كما هو في الأصل باللغة الروسية) : ستانسلافسكي، عمل الممثل على نفسه، لاتيرزا، روما – باري 1991.

15- انجلو ماريا ريبلينو، الزينة والنفس، معلمو الإخراج المسرحي في روسيا، أيناودي، تورينو 1962.

ويعتبر هذا الكتاب من أوائل الكتب المهمة التي كتبت عن تجربة ستانسلافسكي باللغة الإيطالية، و أصبح من المرجعيات الضرورية في الكثير من الدراسات حول ستانسلافسكي باللغة الإيطالية. وفيه تفاصيل كثيرة عن حيثيات عمل الإخراج الذي قام به ستانسلافسكي. وقد اعتمدنا عليه في العديد من الاستادات التي أدرجناها في كتابة موضوعنا.

16- ستانسلافسكي، حياتي في الفن، مصدر مذكور، ص 238.

17- ستانسلافسكي، إخراجي (ج3 - إعداد فاوستو مالكرفاتي ت إيطالية) طائر البحر، أوبوليبري، ميلانو 2002، ص 39.

18- انجلوا ماريا ريبلينو، الزينة والنفس، مصدر مذكور، ص 16.

19- ذكر في نفس المصدر، ص 60.

20 ـ ذكر في نفس المصدر، ص 61.

21- ذكر في نفس المصدر، ص 42.

22- ستانسلافسكي، حياتي في الفن، مصدر مذكور، ص239.

23- جاء ذلك في كتاب انجلو ماريا ريبلينو، مصدر مذكور، ص 87.

24- جاء ذلك في مقدمة كتاب ستانسلافسكي، إخراجي، (ج1 – ت إيطالية إعداج فاوستو مالكوفاتي)، أويو ليبري، ميلانو 1986، ص XIII.

25- ستانسلافسكي، حياتي في الفن، مصدر مذكور، ص 230

26- نفس المصدر، ص 333

27- نفس المصدر، ص 335

28- نفس المصدر، ص 336.

نص "لعبة الحياة" للشاعر والكاتب الدرامي و رالوائي النرويجي كونت هومسن (1859 – 1952) ينتمي للرومانسية الجديدة كتبه في سنة 1896-

29- نفس المصدر، 322

30- نص اللودر بايرون، شاعر ومؤلف درامي انجليزي (1788-1824)، أحد أعلام التيار الرومانسي في انجلترا. من أعماله الدرامية المشهور "الحلم" و"ماتفريد" (1817) و"مسرحية قابيل" (1921). تميز بكتابة النص الدرامي الشعري. وقد تم تلحين أعماله على شكل أعمال اوبرالية من قبل شومان، واستقى منها جايوكوفسكي سمفونيته.

31- ستانسلافسكي، حياتي في الفن، مصدر مذكور، ص 386.

32- نفس المصدر، ص 387.

33- نفس المصدر، ص 391.

ـ وقد جاءت تفاصيل العمل البداغوجي الذ قام به ستانسلافسكي في مختبر مسرح أوبرا البولشوي في كتاب نشر باللغة الإيطالية بعنوان "المسرح الخلاق"، أوشر، فلورنسة 1980. وهو عبارة عن ملاحظات جمعتها إحدى تلامذة ذلك المختبر، و نشر في مقدمة الكتاب مقالة كتبها يرزي غروتوفسكي تحت عنوان، جواب لستانسلافسكي. وفي ملحق الكتاب جاء كتيب صغير لم ينتهي من تأليفه ستانسلافسكي بعنوان "التربية"

و جاءت الترجمة العربية لهذا الكتاب تحت عنوان "فن المسرح"ترجم من النسخة الأمريكية (؟).

34- ستانسلافسكي، حياتي في الفن، مصدر مذكور، ص 394.

35 ـ أنجلو ماريا ريبوليني، مصدر مذكور، ص 106.

36 ـ ستانسلافسكي،إعداد الدور المسرحي (الطبعة الأولى موسكو 1948 قام بترجمتها إلى العربية الدكتور شريف شاكر)، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق 2011.

يمكن أن نأخذ بنظر الاعتبار الملاحظات والإرشادات البداغوجية في مخطط العمل في اعداد الدور( من ص 331 لحد 336) ، ودراسة مشروع إخراج مسرحية "عطيل" في سنة 1930ــ 1933، ومسرحية "طرطوف" و وخصوصا العمل على مشروع مسرحية " المفتش العام" سنة 1937 – 1938.

37- أنجلو ماريا ريبوليني، مصدر مذكور، ص 155

**هوامش وملاحظات الفصل الثالث: فن المخرج بين النظرية والتطبيق**

- **فضاء الإخراج المسرحي**

1- جاء ترجمة عنوان كتاب أدولف أبيا، "ميزانسين الدراما الفاغنرية" وكتاب "ميزانسين الموسيقى" إلى اللغة العربية محرفة عن الأصل، ويظهر ذلك في ترجمة مفردة "ميزانسين" في العنوان الأول مترجمة إلى "مسرحية"، وتمت نفس المفردة في عنوان

الكتاب الثاني إلى "الإعداد المسرحي". كما جاء ذلك في كتاب نظرية المسرح الحديث - مدخل إلى المسرح والراما، تقديم أريك بنتللي (ترجمة عبد المسيح ثروت)، دار الشؤون الثقافة العامة (وزارة الثقافة والإعلام)، بغداد 1986.

ومن الواضح أن ترجمة مفردة " ميزانسين"، كما جاءت في هذا الكتاب، قد أربكت سياق الفقرة المخصصة فيه للحديث عن أبيا، خصوصاً أن المفردة المذكورة قد استخدمت عشرات المرات في متن الموضوع المطروح فيه.

**ونذكر هنا عناوين كتب أدولف أبيا كما جاءت باللغة الأصلية:**

نشر الكتاب الأول بالفرنسية أصلا

Le mise en scène du drame Wagnerien, Paris, len calle, 1895

وجاء عنوان الكتاب الثاني بالفرنسية

La Musique et la mese en scène

و تم نشره بالألمانية في الأصل على النحو التالي

Dei Musik und die Inscenierung.

وتم نشره بالإنجليزية على النحو التالي

Music and the Art of the teatre

2 - إعتمدنا في كتابة هذه المقالة على أدولف أبيا المترجمة إلى اللغة الإيطالية وهي: " ميزانسين الدراما الفاغنرية" وكتاب " الميزانسين والموسيقى" و كذلك كتاب " العمل الفني الحي"، وقد جاء نشرها ضمن كتاب واحد تحت عنوان أدولف أبيا، الممثل والموسيقى والمشهد (إعداد وتقديم البرفسور الباحث الإيطالي فاروجو مارونتتي)، دار النشر فلترينللي، ميلانو 195.

وقد استفدنا في كتابة موضعنا من المقدمة القيمة التي جاءت في الكتاب، وكذلك من المقالات التي نشرها أبيا في أماكن متفرقة والتي تضمنتها المقدمة.

3- أدولف أبيا، إعداد ف مارونتتي (ت باللغة الإيطالية) ، ص29.

4- نفس المصدر المذكور ص24.

5- ذكرت هذه الحادثة في مذكرات غوردن كريغ وسمعها فاروجو ماروتتي من كريغ عندما التقى به في بداية الستينات، وأشار إليها في مقدمة الكتاب أدولف ابيا، الذي قام بإعداده، ص 26.

6- نفس المصدر، ص 31.

7- نفس المصدر ( من كتاب أبيا "العمل الفني الحي")، ص 198.

8- ميرلا سكين، نشوء الإخراج، لاتيرزا، روما- باري 2003 ، ص 44.

9- ذكرت بعض التفاصيل من مقالة الدوق هرمان كيبرلنغ في مقدمة كتاب أدولف أبيا، الممثل الموسيقي والمشهد، مصدر مذكور، ص 35.

10- نفس المصدر ( من كتاب ميزانسين الدراما الفاغنرية)، ص 95.

11- نفس المصدر المذكور، ص 40.

12- نفس المصدر ( من كتاب العمل الفني الحي) ص 189.

13- نفس المصدر ص 36.

14- نفس المصدر ص 143.

15- نفس المصدر ص 39.

16- نفس المصدر ص 36.

17- لقد أكد ابيا في كتاب "الميزانسين والموسيقى" على ضرورة إعداد الممثل على الغناء الأوبرالي والرقص لإعداد صوته وجسده. وجاء ذلك في صفحة 112.

18- نفس المصدر، ص 115.

19- نفس المصدر( من مقدمة كتاب الميزانسين والموسيقى)، ص 158.

20- نفس المصدر، ص 162.

21- نفس المصدر، ص 160.

22- نفس المصدر، ص 93.

23- نفس المصدر و الصفحة.

24- نفس المصدر، ص 93.

25- نفس المصدر، (من كتاب العمل الفني الحي)، ص 203.

26- نفس المصدر والصفحة.

**- فن المسرح وفن الإخراج**

1- إعتمدنا، بالدرجة الأولى، على ثلاثة كتب من تأليف غوردن كريغ (الترجمة الإيطالية فارجو ماروتتي) التي صدرت باللغة الإيطالية وهي:

On the Art of the Theatre (1911).

Towards a new Theatre (1913).

Scene (1923).

ويشمل على 25 تخطيط توضيحي لأعمال كريغ السينوغرافية.

وقد جاءت هذه الكتب مجموعة في كتاب واحد تحت عنوان " مسرحي" صادرة من دار النشر فلترينللي، ميلانو 1971، مع مقدمة قيمة وثرية بالمعلومات من مصادر إنجليزية، كتبها فاروجو ماروتتي، والتي ذكر فيها كتب أخرى وملاحظات من دفتر مذكرات غوردن كريغ، ومنها.

The Gordon Graig Book of Penny Toys.

الذي نشره كريغ في سنة 1900.

Index of the story of My Days.

وأصدر غوردن كريغ مجلة ماسك (Mask) باللغة الانجليزية، في مدينة فلورنسه منذ سنة 1908، واستمرت بالصدور لحد سنة 1928. وكان يكتب بها هو شخصياً لمقالات عديد في كل عدد، وتحت أسماء مستعارة.

إضافة على اعتمدنا على مذكرات قسطنطين ستانسلافسكي التي جاءت حول عمله مع كريغ في كتاب "حياتي في الفن" (الطبعة الإيطالية المترجمة منن الروسية)، الصرة من دار النشر أوشر، فلورنسه 2009. وهي نسخة مترجمة من الروسية مع ملحق أضيف عليها بالطبعة الروسية سنة 1988 في موسكو.

2- ذكر ذلك في المقدمة التي كتبها فارجو ماروتي، مترجم ومعد كتاب غوردن كريغ، مسرحي، فلـترتللي، ميلانو 1971ـ ص XIX .

وتحدثت صحف أخرى عن طريقة تمثيله، وأصبح أسمه كممثل من الأسماء البارزة في المـسرح، وتمت الإشارة إلى طريقة تمثيله حتى بعد سنين عديدة، مثلما تشير مقالة في جريـدة صـانداي تـايمز (في تاريخ 1923/8/19) إلى دوره المتميز في مسرحية هاملت، الـذي اعتبرتـه الأكـثر ذكـاءً وحداثـة مـن بـين العروض التي كانت تقدم في لندن.

3- ذكر في مقدمة كتاب غوردن كريغ، مسرحي، مصدر مذكور، ص XX.

4- نفس المصدر ونفس المقدمة، ص XXI.

5- ذكر ذلك في مقدمة نفس المصدر، مستنداً فيه على دفتر يوميات كورت كريغ Index.

6- نفس المصدر ونفس المقدمة، ص XXXI.

7- نفس المصدر منقول عن Index، ص XXVII.

وأخرج كريغ العمل الثالث مع الجمعية الأوبرالية، في سنة 1902 مستنداً على نص مـن تـأليف جون غاي ولحن الموسيقار هنـدل، تحـت عنـوان "أسـيس وغالتيـا" (Acis and Galatea). اسـتخدم فيـه ستارة بيضاء في العمق مكونة من قماش على شكل رسم عليها تشكيلات هندسية. وركز عـلى الحركـات الإيقاعية للمجاميع، ليلتحق من خلال ذلك علاقة بين عمل الممثلـين والـسينوغرافيا والأزيـاء والإضـاءة. وأظهر صورة شبح شخصية بولي فيمو بذراعيه المفتوحتين. وجعل هذه الصورة تكـبر وتكـبر بالتـدريج، كشبح يحتضن العاشقين، أبطال المسرحية، بين ذراعيه. واستخدم الإضاءة الموجهـة مـن سـقف الخـشبة نحو خليفة الستارات البيضاء والزرقاء، ونحو واجهتها الأمامية، في المشهد.

8- نفس المصدر، ص XXIX.

مسرح بيرغولا يرجع بناءه للقرن السابع عشر، و يقع في وسط مدينة فلورنسة، وقد تم تقـديم مسرحية أبسن المذكورة فيه.

9- نفس المصدر، ص XXVII، منقول عن دفتر يوميات كريغ.

10- غوردن كريغ، فن المسرح، مصدر مذكور، ص 227.

11- نفس المصدر، ص 200.

12- جاء نصائح كريغ لمصمم السينوغرافيا في إحدى عشرة نقطة في ص 226 و 227 في كتـاب (scene) "المشاهد"، مصدر مذكور.

13- نفس المصدر، ص 173.

14ـ وضع كريغ في كتابه المعنون مشاهد (مصدر مذكور) أربعة تخطيطات توضيحية لأربع نماذج من المعمار المسرحي، حسب رؤيته كباحث فنان وليس كمـؤرخ مـسرحي: المـسرح الأغريقـي، والمـسرح في القرون الوسطى، ومسرح الكوميديا ديللارته (عبارة عن ساحة مفتوحـة في وسـطها ممثلـين في حركـات بلاستيكية) وتخطيط لمسرح الشكسبيري (الإيلزانيثي).

15- غوردن كريغ، فن المسرح، مصدر مذكور، ص189.

ومن المعروف أن أرسطو طرح في كتابه "فن الشعر" تحليلاً للتراجيدي ومكوناتها الستة، وجعـل المكونات الأربع الأولى (الحكاية والكركتر و والفكر والكلام - أو اللغة) من مهمات الشاعر حـصرياً، أمـا السينوغرافيا والتمثيل والموسيقى فصلها عن عمـل الـشاعر، وجعلهـا غـير ضروريـة، لأن بمقـدور الـنص التراجيدي أن يؤثر عـلى المتلقـي مـن دون التجهيـزات المـشهدية. وهكـذا فـصل الـنص الأدبي عـن فـن المسرح، خصوصاً في الفقرة السادسة من كتابه فن الشعر.

16 ـ نفس المصدر، ص 215.

17- نفس المصدر السابق، ص 154.

في المقالة التي كتبها غوردن كريغ تحت عنوان "دراما شكسبير" يؤكد على وجود نسخة أصلية لتراجيديا هاملت بالإنجليزية صادر سنة 1603، ويظهر بصورته الخشنة موجهاً للشعب، وهناك نسخة ثانية صادر سنة 1604 بصورتها المشذبة والدمثة في أقصى درجة موجهة للقارئ الذي يجلس على كرسيه.

ذكر ذلك في هامش المقالة التي كتبها حول الدراما الشكسبيرية

18 - غوردن كريغ حول فن المسرح، مصدر مذكور ، ص 86.

19- نفس المصدر، ص 84.

20 - نفس المصدر السابق، ص 103.

21 ـ جاءت المقالة تحت عنوان "نصوص ومؤلفين، رسومات ورسامين" من ص 68 لحد ص 75.

22 ـ نفس المصدر، ص 34.

23 ـ نفس المصدر السابق، ص 37.

24 ـ جاء ذلك في كتاب غوردن كريغ، حول هنري إيريفنغ وس كرين كومباني، نيويورك ـ تورونتو، 1930، ص 71. وقد ذكر ذلك في نشريات المدرسة الدولية للمسرح الأنثربولوجي، (في جسد المشهد، نوفا الفا، بولونيا 1990) .

25 ـ غوردن كريغ، فن المسرح، مصدر مذكور، ص 29.

26 ـ جاء ملخص النقاط من الحوار الثاني في كتاب غوردن كريغ، فن المسرح، مصدر مذكور، من ص 104 ولحد ص 143.

27 ـ نفس المصدر، ص 103 (نهاية الحوار الأول).

28 - قسطنطين ستانسلافسكي، حياتي في الفن، مصدر مذكور، ص 419.

29- نفس المصدر، ص 350.

30 - يؤكد كريغ في حواره الأول، في كتاب " فـن المـسرح"، عـلى قناعتـه بعـدم إمكانيـة تقـديم أعـمال شكسبير، ولكنه يشرح ذلك بشكل أكثر تفصيلاً في مقالتـه حـول "دراما شكـسبير"، مـصدر مـذكور، ص 154.

ويدعم كلامه بقول غوتيه الذي أكد على عـدم المـساس بنـصوص شكـسبير عنـد تقـديمها عـلى خـشبة المسرح، ولا أن يحذف منها شيئاً أو يتم إعدادها. لأن الحذف لأي مقطع منها، مهـما كـان صـغيره هـو نوع من البربرية – على حد قول كريغ – وعلامة غير حضارية.

31- نفس المصدر، ص 156.

32- ستانسلافسكي، حياتي في الفن، مصدر مذكور، ص 350.

33- في حديث كريغ عن الأرواح، في مقالته "أشـباح تراجيـديا شكـسبير" يـذكر اعـتماده عـلى نـصوص متعددة لشكسبير كمرجعية في إخراج مسرحية هاملت، للإحاطة بعالمه، عـلى اعتبـار أن هنـاك ترابطـاً بين عوالم نصوصه المختلفة، خصوصاً الأعمال التراجيدية.

34- ستانسلافسكي، حياتي في الفن، مصدر مذكور، ص 349.

35 - غوردن كريغ، من كتاب "من أجل مسرح جديد" (ت إيطالية)، مصدر مذكور، ص 191.

36 - مقدمة فارجو ماروتتي، في كتاب غوردن كريغ، مسرحي، مصدر مذكور، ص XXX.

37 - ستانسلافسكي، حياتي في الفن، مصدر مذكور، ص 351.

38 - نفس المصدر، من ص 349 لحد 354.

39 - نفس المصدر المذكور، ص 356.

40 - من مقدمة فارجو ماروتتي، مصدر مذكور، ص XXXIX.

41 - جاءت رسالة ستانسلافسكي منشورة في ملحق كتاب حياتي في الفن، مصدر مذكور، ص 420 .

**هوامش وملاحظات الفصل الرابع: عمل المخرج في تكوين العرض المسرحي**

- **الثورة المسرحية**

1- اعتمدنا، بالدرجة الأولى، على كتابات مايرخولد المترجمة إلى اللغة الإيطالية، والصادرة في ثلاثة كتب: الثورة المسرحية (ترجمة جوفاني كرينو وإيرينا ماليفج واليليانا بيرسانتي)، دار النشر ايديتوري أونيتي، روما 1975. وكتاب أوكتوبر المسرحي - 1918 - 1938 (ترجمة سليفانا دي فيدوج – إعداد وتقديم فاوستو مالكوفاتي)، إصدار فليترتللي، ميلانو 1988. إضافة إلى كتاب ممثل البيوميكانيكا (نصوص جمعها نيكولاي بيسوجنسكي، إعداد فاوستو مالكوفاني، ترجمة ماريا روزاريا فازتيللي)، اوبو ليبري، ميلانو 1993.

2- فسفولد مايرخولد، أكتوبر المسرحي، مصدر مذكور، ص 154.

3- نفس المصدر المذكور، ص 134.

4- فسفولد مايرخولد، الثورة المسرحية، مصدر مذكور، ص 27.

5- نفس المصدر، ص 237.

6- نفس المصدر، ص 124.

7- مايرخولد، أكتوبر المسرحي، مصدر مذكور، ص 180.

8- مايرخولد، الثورة المسرحية، مصدر مذكور، ص 38.

9- نفس المصدر، ص 51.

10- نفس المصدر، ص 57.

11- نفس المصدر، ص 31.

12- قسطنطين ستاشلافسكي، حياتي في الفن، أوشر، فلورنسة، 2009، ص 153.

13- مايرخولد، الثورة المسرحية، مصدر مذكور، ص 19.

14- مايرخولد، ممثل البيوميكانيكا، مصدر مذكور، ص 9.

15- هناك بعض المقاطع المصورة لبعض تمارين البيوميكانيكا، بحضور مايرخولد، ويقوم بها الممثلين الذين عملوا معه في بداية العشرينات من القرن العشرين. ويمكن الإطلاع عليها على اليوتوب، من خلال البحث عن اسم مايرخولد: Vsevolod Mejrchol'd.

في سؤال يطرح على مايرخولد حول وجهة نظره بصدد البوميميكانيكا وعن منهجه، يجب قائلاً: "إن هذا المنهج هو ليس ذلك الذي تعرفونه، ليس هو ذلك الذي تتحدثون عنه. بالنسبة لنا هي (يعني البوميكانيكا) عبارة عن منهج لقاعدة. ولا يمكن أن يتم نقله إلى المشهد، فهو عبارة عن تدريبات تمت صياغتها على أساس تجربتي الكبيرة في العمل مع الممثل. وعندما كنت أنظر إلى الممثل، كنت أقول لنفسي ذلك هو ضرورة وذلك ضروري وهكذا. هناك إثنتا أو ثلاثة عشر نقطة لا يمكن أن يستغني عنها الممثل، لكي يعرف كيف يستغل كل وسائله التي يمتلكها، ويقوم بتوجيهها نحو المتفرج، بطريقة معينة يمكن إيصال تلك الأفكار التي يعتمد عليها العرض". جاء ذلك في كتاب أكتوبر المسرحي، مصدر مذكور، ص 86.

16- هناك ملف خاص بكتابات مايرخولد حول البيوميكانيكا محفوظ في أرشيف الدولة في موسكو، وقد تم نشر أجزاء من ذلك الملف في كتاب الممثل البيوميكانيكا، مصدر مذكور، وقد أشار أزنشتاين في هذا الكتاب ملاحظاته حول دروس معلمه مايرخولد هو المقصد ورد الفعل وتحقيق ذلك .

17- ميريللا سكينو، نشوء الإخراج، لاتيرنزا، روما – ياري، 2003، ص40.

يتناول الكتاب دراسته أبعاد نشوء الإخراج وعلاقة ذلك بالمحيط السياسي والإجتماعي والفني في بداية القرن العشرين، وتتوقف الباحثة الإيطالية البرفسورة سكينو، عند أهم الإكتشافات التي قام بهام معلموا التجديد في المسرح الأوروبي، والمبادئ التي اشتندوا عليها في خلق عضوية العرض المسرحي، "إنطلاقاً من الشرائح

العميقة، وبناء على الوسائل والمبادئ الفنية التختانية، التي تتحكم بالحركة: مثل مبادئ الزمن والفضاء والإيقاع والإدراك الحسي للفعل ولجسد الإنسان (ص 44).

18- مايرخولد، الثورة المسرحية، مصدر مذكور، ص 237.

19- روبيرتو الونجي، مسرح المخرجين، لاتيرزا، روما – ياري، ص 90.

20- نفس المصدر، ص 95.

21- مايرخولد، أكتوبر المسرحي، مصدر مذكور، ص 217.

22- أنجلو ماريا ريبيللينو، الزينة والنفس، ص 293.

23- مايرخولد، الثورة المسرحية، مصدر مذكور، ص ص 121 – 122.

24- كان يدعو مايرخولد إلى أن يقوم الممثل بتوظيف كل أدواته ومواده الفنية، والوسائل التي في حوزته من أحل خلق شخصية فنية، في دوره في العرض، موازية للشخصية التي أبدعها المؤلف في النص الدرامي.

25- مايرخولد، الثورة المسرحية، مصدر مذكور، ص 313.

26- مايرخولد، أكتوبر المسرحي، مصدر مذكور، ص 237 .

وقد خصص مايرخولد للحديث عن عرض "المفتش" في كتابه المذكور من ص 233 إلى ص 271. ويشير كذلك إلى عمل السينوغرافي كسليف والمشروع الذي طرحه، وبعض الأمور التي تغيرت أثناء تطبق العرض على الخشبة. والجدير بالذكر، تم تحقيق مشهد بيت الحاكم أثناء العرض، من خلال إنزال مصطبة خاصة من أعلى سقف الخشبة.

27- مايرخولد، الثورة المسرحية، مصدر مذكور، ص 308.

وقد جاءت في هذا الكتاب مقالات الناقد فاليري بي بوفوف حول العديد من عرض مايرخولد نشرها منذ سنة 1920 لحد سنة 1926: من ضمنها، "مسرحية مستر بوفو" و "القواد الرائع" و "الغابة" و "الفجر" و "المبعوث" و "المفتش

العام" و"المعلم بويوس"، وعروض أخرى جاء ذكرها ونقدها من ص 284 إلى حد ص 327.

28- مايرخولد، أكتوبر المسرحي، مصدر مذكور، ص 212.

29- نفس المصدر، ص 222.

30- أيوجينيو ياريا ونيكولا سافاريزي، أسرار فن الممثل، معجم انتروبولوجية المسرح، لابافيه، ياري، 2011، ص 133.

31- مايرخولد، أكتوبر المسرحي، مصدر مذكور، ص 227.

32- مايرخولد، الثورة المسرحية، مصدر مذكور، ص 308.

33- مايرخولد، أكتوبر المسرحي، مصدر مذكور، ص 101.

34 - مايرخولد، أكتوبر المسرحي، مصدر مذكور، ص 152.

35- نفس المصدر، ص 125.

36- نفس المصدر، ص 126 – 127.

37- نفس المصدر، ص 159.

38- مايرخولد، ممثل البيوميكانيكا، مصدر مذكور، ص 43.

**- المشهد المفتوح**

1- قسطنطين ستانسلافسكي، حياتي في الفن (ت ايطالية ـ رافائيللا فاسينا)، أوشر، فلورنسة 2009، ص 298.

2- فسفولد مايرخولد، الثورة المسرحية (ت ايطالية. جوفاني كاريني)، ري أونيتي، روما 1975، ص 15.

3- ايفيغين فاختانكوف، المنهج والاستثناء (إعداد فاوستو مالكوفاتي، ت ايطالية ـــ فرانشكا غوري)، الناشر : ت. س، بيزا 2009، ص 182.

وعنوان الكتاب الأصلي باللغة الروسية هو "مواد الأستوديو"(ماتريال ستاتي)، صدر في موسكو سنة 1939. وهناك نسخة أخرى تحت عناون " مواد ومقالات حول الأستديو"، صدرت في موسكو سنة 1959

4- نفس المصدر، في مقدمة معد الكتاب فاوستو مال كوفاتي، ص 44.

5- نفس المصدر، في حديث فاختانكوف عن معلمه سوليرشسكي، ص 135.

6- ذكر ذلك في مقدمة مالكوفاتي، مع الإشارة إلى المصدر من اللغة الروسية، سارفينا برمان، مسيرة ممثلة، ف ت و، موسكو 1955، ص 116.

7- ذكر ذلك في مقدمة فاوستو مالكوفاتي لكتاب "المنهج والاستثناء"، مصدر مذكور، ص 43.

8- فاختانكوف، المنهج والإستثناء، في حديث فاختانكوف سنة 1918، عن مسرحية أبسن " روزميرشلوم، مصدر مذكور، ص 285.

9- نفس المصدر ونفس الصفحة.

10- نفس المصدر السابق، ص 335.

11- نفس المصدر ، ص 307.

12- ذكر في مقدمة فاوستو مالكوفاتي لكتاب، المنهج والاستثناء، مصدر مذكور، ص 49. والقول مأخوذ من الروسية من كتاب ف غروموف، ميخائيل تشخوف، موسكو ازكوستافا، 1970، ص 77.

13- ذكر في مقدمة كتاب مالكوفاتي لكتاب، المنهج والاستثناء، مصدر مذكور، ص 50. مأخوذ عن الروسية من كتاب بافيل ماركوف، آه يا مسرح، موسكو، 1974.

14- نفس المصدر المذكور،مقدمة مالكوفاني، ص 52.

15- نفس المصدر ونفس الصفحة.

16- ذكر ذلك في المقدمة التي وضعها مالكوفاني لكتاب فاختانكوف، المنهج والاستثناء، مصدر مذكور، من ص 70 إلى ص 79.

17- كل ما جاء من وصف حول عمل فاختانكوف أثناء البروفات، مأخوذ من كتاب باللغة الروسية للكاتب الروسي موسكوفا بيتواغارد، حول الأميرة توراندو، إخراج ستديو الثالث، موسكو 1923.

كل ما ذكر عن الإرتجال جاء في الدراسة التي وضعها أندريه بيروجي، في منتصف القرن الساس عشر، في كتاب تحت عنوان "حول فن العرض المدروس مسبقاً والمرتجل"، تحدث عن الإرتجالات في عروض مسرح كوميدية ديللارته، مؤكداً على أن تلك الإرتجالات كانت تبدو و كأنها لعبة آنية بلا "قاعدة" ولكن: "ينبغي معرفة أن أولئك الممثلين (كوميديا ديللارته) لم يكونو بلا أي شئ مدروس مسبقاً، كان عليهم طرح أنفسهم في البناء وهم مسلحون ببعض التكوينات العامة، التي يمكنهم تكيفها لكل نوع من الكوميديا ، مثلما هو في العشق و النساء، أو في المفاهيم أو المونلوجات أو الديولوجات ، أو ما يناسب الرجل العجوز، أو للنصائح أو للنقاش أو التحيات ... وبعض النعم الأخرى".

ويؤكد المؤلف ــ وممثل ورئيس فرقة كوميديا ديللارته ــ فرنشسكو أندريني، في تقديم كتاب كتابه " مسرح الحكايات الممثلة ـ المعروضة" (سنة 1611)، على الطريقة المبتكرة في عمل "النص" و"العرض" المسرحي الذي كان يقوم به هو أو صديقه الكاتب ـــ الممثل ورئيس فرقة فلامينيو سكالا. ومن الواضح ،كان على كل ممثل في كوميدية ديللارته أن يحفظ في ذاكرته كم كبير من "المواد العامة"( تدعى كشكول generrici) : من الأدب و الشعر والحوارات و والرسائل، والكلام في المواضيع الفلسفية و في الغزل والبخل والعفة والشجاعة والحسد والحزن والهزل و... و النكات والقفشات واللعب بالكلام. وكان يستخدم كل ما حفظه مسبقاً (وبشكل منفصل عن موضوع عرض ما) في اللحضة الآنية ويكيفه بشكل ملائم لموضوع (أو سيناريو كانوفاجو ) العرض، وكان "يبدو ذلك "و كأنه إرتجال بلا قاعدة.

18- من رسالة كتبها فاختانكوف لتقرأ قبل عرب مسرحية الأميرة توراندو، من مواد كتاب فاختانكوف، المنهج والاستثناء، مصدر مذكور، ص 311.

والجدير بالذكر هنا، قد جاء في الرسالة أيضاً، تقديم لأسماء الممثلين المشاركين في العرض:

الممثلة مانصوروفا التي أكملت الدراسة في ستديو المسرح في تلك السنة، وفي أول ظهور لها أمام الجمهور العام، في دور الأميرة توراندو. و الممثل دزافسكي في دور خلف ( له تجربة سابقة في التمثيل في مسرحية " معجزة القديس أنطونيو").

أورجوكو في دور أدليما غريمة توراندو. ريميزوفا في دور سليمة. تولجانوف في دور براك، تزاخافا بدور تيمور والد خلف. يوزوف في دور ألتوم الملك الصيني والد توراندو. ليودانيسكايا في دور شيرين أم سليمة. والممثل ميرنوف بدور إسماعيل.

19- ذكر في مقدمة مالكوفاتي لكتاب، المنهج والاستثناء، مصدر مذكور، ص 79.

20- نفس المصدر ونفس الصفحة.

21- نفس المصدر، ص 344.

من حوار بين فاختانكوف و تلامذته الممثلين قوتلوباي و تزخافا في سنة 1922.

21- نفس المصدر، ص 330.

22- نفس المصدر، ص 333.

24- قسطنطين ستالافسكي، إعداد الممثل، مصدر مذكور.ص 372.

25- فاختانكوف، المنهج والاستثناء، مصدر مذكور، ص 307.

26- نفس المصدر، ص 285.

27- نفس المصدر، ص 286.

28- نفس المصدر، ص 337.

29- فاسيلي توبرغو، ستانسلافسكي أثنا البرفات. في النوات الأخيرة من حياته (ت إيطالية)، أوبو ليبري، ميلنو 1991 ص 110.

30- فاختانكوف، المنهج والاستثناء، مصدر مذكور، ص 340.

31 ـ فسسفولد مايرخولد، الأوكتوبر المسرحي، مصدر مذكور، ص 121.

## المصادر:

### أ. قائمة الكتب باللغة الإيطالية حسب الأبجدية:


1- Allegri, Luigi, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Laterza, vol, Roma - Bari 199.

2– Alongi, Roberto, Il teatro dei registi, La terza, Roma - Bari 2007

3-Appia, Adolphe, *Attore musica e scena*, trad. di Marco De Marinis (a cura di), Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano 1975.

يحتوي الكتاب على ثلاثة كتب من تأليف أدولف أبيا

*Le mise en scène du drame Wagnerien, Paris, len calle, 1895*

وجاء عنوان الكتاب الثاني بالفرنسية

*La Musique et la mese en scène*

و تم نشره بالألمانية في الأصل على النحو التالي

*Dei Musik und die Inscenierung.*

وتم نشره بالإنجليزية على النحو التالي

*Music and the Art of the teatre*

4- Apollonio, Mario, *Storia della commedia dell'arte*, Sansoni, Firenze 1982.

5- Argan, Giuliano, *Storia dell'arte italiana*,vol.II, Sansoni, Firenze 1968.

6- Aristotele, *La poetica*, trad. di A. Mattioli, Rizzoli, Milano 1956.

7- Artaud, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*, trad. di Ettore Capriolo, a cura di Gian Renzo eGuido Neri, Enaudi, Torino 1968.

8- Attolini, Giovanni, *Teatro e spettacolo nel Rinascimemto*, Laterza, Roma-Bari 1988.

9- Barba, Eugenio, *La canoa di carta*, Il Mulino, Bologna 1993.

10- *Alla ricerca del teatro perduto*, Mursia, Padova 1965.

11-*Al di là dell'Isola galleggiante*. Ubulibri, Milano 1985.

12 - *Bruciare la casa*, Ubulibri, Milano 2007.

13- Barba, Eugenio – Savarese, Nicola, *Il segreto dell'attore. Un dizionario dell'antropologia* Pagina, Bari 2011.

14-Barthes, Roland, *L'ovvio e l'ottuso*, trad. di C. Benincasa, G.

Battirol ( ed altri ), Enaudi, Torino 1985.

15- Bayatly, Kassim, *La struttura dei corpi sottili*, Ubulibri, Milano 2006.

16- Behar, Henri, *Il teatro dada e surrealista*, trad.Enaudi, Torino 1967.

17- Bentivoglio, Leonetta, *La danza moderna*, Longanesi, Milano 1977.

18-Brecht, Bertolt. *Scritti teatrali ."L'acquisto dell'ottone"* "Breviario di estetica teatrali (*1937-1956*), trad di Carlo Penelli,Enaudi. Torino 1975.

19- Brook, Peter, *La porta aperta*, trad. di Margherita D'Amico, Anabasi, Milano 1994.

20- *Il teatro e il suo spazio*, trad. di Raffaele Petrillo, Feltrinelli, Milano 1968.

21- *Punto in movimento*, trad. di Isabella Imperiali, Ubulibri, Milano 1987.

22- Casini Ropa, Eugenia, *All'origine della danza moderna*, a cura di, Il Mulino, Bologna 1990.

23- Cechov, Michail, *All'attore*, trad. di Roberto Mantovani e Luciano Schiuti, La casa Usher, Firenze 1984.

24- Cinzio, Geraldo, *Scritti teatrali*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Marzorati, Milano 1973.

25- Cruciani, Fabrizio, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma-Bari 1997.

26- Cruciani, Fabrizio- Serognoli, Daniele, *Il teatro nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1987.

27- D'Amico, Silvio, *Storia del teatro drammatico*, Bulzoni, Roma 1964.

28- Delsarte, Francois, *Le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, a cura di Elena Randi e Umberto Artioli, Bulzoni, Roma 1993.

29- De Marinis, Marco, *In ricerca dell'attore*, Bulzoni, Roma 2000.

30-dè Sommi,Leone,*Quattrodialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, acuradi Ferruccio Marotti, Il Profilo, Milano 1968.

31 -Dullin, Charles, *La ricerca degli dei*, trad. a cura di Daniele Seragnoli, La casa Usher, Firenze 1986

32-Ejzenstjn,Sergij Michailovic, *Il montaggio*, trad. di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1986.

33- Fo, Dario, Manuale per il mimo, Enaudi, Torino 1982.

34- Foucau, Michel, *L'archeologia del sapere*,trad. di Giovanni Bogliolo, Rizzoli, Milano 1971.

35-Goldoni, Carlo, *Il teatro comico*, a cura di O. Castellani, Principato, Torino 1957.

*36 - M emorie italiane*, a cura di F. Beccaro, Mondadori, Milano 1965.

37 -Graig, Eduar Gordon, *Il mio teatro*, trad. a cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano 1980

*On the Art of the Theatre*(*1911*).

*Towards a new Theatre* (*1913*).

*Scene* (*1923*).

38- Grotowski, Jierzy, *Verso un teatro povero*, trad. di P. Pestrelli, Bulzoni, Roma 1971.

39- Kantor, Tadeusz, *Il teatro della morte*, trad. Ubulibri, Milano 1979.

40- Kerenyi, Karl, *Miti e Mestieri*, trad. a cura di Angelo Berlj, Enaudi, Torino 1950.

41 -Laban, Rudolf, *L'arte del movimento*, trad. di Silvia Salvagno, Ephemeria Editrice, Macerata 1999.

42- Lan-Fang, Mei, *May life on the stage*, a cura di eqipe italiana dell'ISTA, Roma 1986.

43-Lapini, Lia, *Il teatro futurista italiano*, Mursia, Milano 1977.

44- Lessing, Gotthold Ephraim, *Drammaturgia D'Amburgo*, trad. di P. Chiarini, Laterza, Roma – Bari 1956.

45- Loquec, Jeac, *Il corpo poetico*, trad.it, Actorsud, Milano 1997.

46-Lukacs, Gyorgy, *Il dramma moderno*, trad. di Luisa Goeta, Sugarco, Milano 1967.

47- *La genesi della tragedia Borghese da Lessing a Ibsen*, trad. di Luisa Goeta, Sugarco, Milano 1967.

48- Majerchol'd, Vesvold, *L'ottobre teatrad* (*1918/ 1938*), trad. a cura di Fausto Malcovati, Feltrinelli, Milano 1977.

49- *L'attore biomeccanico*, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 1993.

50- *Lezioni di teatro*, a cura di Fausto Malcovati, Ubulibri, Milano 1994.

51- Meldolesi, Claudio, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani (ed altri), Bulzoni, Roma 2013.

52- Il lavoro del Drammaturg, Ubulibri, Milano 2007.

53 - Meldolesi, Claudio, Mariani, Laura, *Brechet regista*, Il Mulino, Bologna 1989.

54-Meldlesi, Claudio,Fondamento del teatro italiano. Lageneraziione dei Registi,sansoni, Firenze, 1984

55-Mele, Rino, *La casa dello specchio*, Ripostes, Salerno-Roma 1984.

56 -Molinari, Cesare, *L'attore e la recitazione*, Laterza, Roma-Bari 1993.

57- Mollica, Fabio, *Il teatro possibile. Stanislavski e il primo studio al teatro d'arte a Mosca*, La casa User, Firenze 1989.

58- Muller, Henri, *Riscrivere il teatro*, a cura di Franco Quadri, Ubulibri, Milano 1999.

59- Perucci, Andrea, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, a cura di A. G.Bragalia, Sansone, Firenze 1961.

60- Ripellino,Angelo maria, Il trucco e l'anima. I maestri nel teatro russo del Novecento, Enaudi, Torino 1963.

61- Ruffini, Franco, *Teatro e Box*, Il Mulino, Bologna 1994.

62- Schino, Mirella, La naschta della regia tetrale,La terza, Roma – Bari 2003

63-Savarese, Nicola, *Il teatro e lo spettacolo tra l'oriente e l'occidente*, Laterza, Roma-Bari 1955.

64 - Schechner, Richard, *La teoria della performance* (*1970-1983*), trad. a cura di Valentina Valentini, Bulzoni, Roma 1984.

65- Schino, Mirella, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari 2003.

66- Stanislavkij, Kostantin S., *Il lavoro dell'attore su se stesso*, trad. Elina Povoledo, a cura di G. Guerrieri, Laterza, Roma-Bari 1991 (1956).

67 - *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, trad. di Anna Morpurgo e M. Rosaria Fasanelli, a cura di Fausto Malcovati, Laterza, Roma-Bari 1988

68- *La mia vita nell'arte*, trad. di Raffaella Vassena, a cura di Fausto Malcovati, Laterza, Roma-Bari 2009.

69 - *L'attore creativo*. *Conversazioni al teatro Bolsoij* (*1918-1922*). Etica, trad. di Cecilia Falletti, a cura di F. Cruciani e C. Falletti, La casa Usher, Firenze 1980

70- Le mie regie (3 ). Il gabbiano, Ubilibri, Milano 1986.

71-Steiner, George, *La morte della tragedia*, trad. di Giuliana Scudder, Garzanti, Milano 1965.

72- Szondi, Peter, *Teoria del dramma* (*1880-1950*), trad. di, Enaudi, Torino 1962.

73-Taviani, Ferdinando, *Il segreto della commedia dell'arte*, La casa Usher, Firenze

74- La *Commedia dell'arte - Il fascino del teatro*, Bulzoni, Roma 1984.1982.

75- Taviani, Firdinando. Meldolesi, Claudio,Il teatroe lo spettacolo nell'inizio dell'ottocento, la terza, Roma – Bari,1991

76- Thomas, Richards, *Al lavoro con Grotoviski sulle azioni fisiche*, Ubulibri, Milano 1993.

77-Tessari, Roberto, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Laterza, Roma-Bari 1997.

78- *Commedia dell'arte. La maschera e l'ombra*, Mursia, Milano 1981.

79- Vachtangov, Evgenij, Il sistema e L'eccezione. Teccuini, lettere, diari (a cura di Fausto Malcovati), Ed.ETS, Pisa 2007

80- Toporkov, Vassili, *Stanislaviskij alle prove - Gli ultimi anni*, trad. Ubulibri, Milano 1991

81- Schechner, Richard, teoria della performance, Blzoni, Roma 1986

82- Vittorini, Fabio, *Il testo narrativo*, Carocci, Roma 2005.

83- Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro no'*, trad. a cura di Rene Sleffert. Adelphi, Milano 1966.

84-Zorzi, Ludovico, *Il teatro e la città*, Enaudi, Torino 1977.

## الكتب باللغة العربية:


1. باربا، إيوجينيو، مسيرة المعاكسين . أنثروبولوجية المسرح، ترجمة د. قاسم البياتي، دار الكنوز الأدبية، بيروت 1995.
2. ..... زورق من الورق. عرض المبادئ العامة لأنثروبولوجية المسرح، ترجمة د . قاسم بياتلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2006.
3. بياتلي، د. قاسم، دوائر المسرح. تجربة الأودن وأنثروبولوجية المسرح، دار الكنوز الأدبية، بيروت 1997.
4. ..... حوارات حول المسرح، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 2002.
5. ..... ذاكرة الجسد، دار الكنوز الأدبية، بيروت 2007.
6. .....غروتوفسكي والمسرح. المختبرات المسرحية في تجربة غروتوفسكي الإبداعية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة 2003.
7. .....غروتوفسكى بين العضوية و الطقوسية، ترجمة نصوص و إعداد، د. قاسم بياتلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2012.


## بحوث جامعية


1. *Drammaturgia dell'attore*, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 1997. (con testi di M.Marinis, E. Barba, R. Carreri, N.Masgrau, I. Negel Rasmussen, P. Pavis, T. Risa, Savarese, M. Schino, F. Tavano, J. Varley e T. Wethal).

2. Pensare il teatro, a cura di Claudio Meldolesi, Dispensa del corso di dottorato di ricerca indisciplina dello spettacolo, Università di Bologna 1987 (con gli scritti di C. Meldoles *Pensare l'attore*, F. Cruciani, *Pensare lo spazio*, F. Ruffini pensare il testo, F. Taviani , Pensare *lo spettacolo*).

## المجلات

1. Graig, Gordon, *Note sul dramma indiano*, Teatro e Storia (Firenze), N. 1, anno 1, Aprile1989

2. The Mask, a quartery journal of the art of the teatre (Arena di Goldoni. Florence. Italy), Vlome Six, First number, July 1913,

3. Schechner, Richard, *RASAESTHETICS*, Teatro e Storia (Firenze), N. XIII, Annali 5-6, 1999

## المحتويات:


| الموضوع | الصفحة |
|---|---|
| **المقدمة** | 5 |
| **الفصل الأول: نشوء الإخراج** | 13 |
| مدخل ما قبل الإخراج | 15 |
| نشوء الإخراج | 28 |
| **الفصل الثاني: الميزانسين ومعالجة النص الدرامي** | 41 |
| الإخراج والتيار الطبيعي | 43 |
| مخرج المشهد الطبيعي | 48 |
| المخرج المستبد | 54 |
| الرؤية الإخراجية في أعمال المخرج المعلم ستانسلافسكي | 61 |
| تمهيد | 61 |
| المخرج والفرقة المسرحية | 65 |
| إخراج مسرحيات تشخوف | 72 |
| ميزانسين العرض وخيال المخرج | 83 |
| السينوغرافيا النحتية | 92 |
| **الفصل الثالث: فن المخرج بين النظرية والتطبيق** | 103 |
| فضاء الإخراج المسرحي | 105 |
| الميزانسين | 109 |
| هارمونية الإضاءة | 114 |
| حضور الممثل في المشهد | 121 |
| دراما الشاعر ـ الموسيقي | 127 |

| | |
|---|---|
| فن المسرح وفن الإخراج | 133 |
| بدايات مسيرة التجربة الفنية | 135 |
| مرحلة الإحتراف: بين السينوغرافيا والإخراج | 140 |
| مشهد المشاهد | 144 |
| تنظيرات حول فن المسرح | 150 |
| الممثل والدمية العملاقة | 154 |
| حول عمل المخرج | 158 |
| إخراج مسرحية هاملت | 162 |
| إجراءات الخطة الإخراجية | 164 |
| بعض الحلول الإخراجيةفي مسرحية هاملت | 167 |
| مشهد وصول الفرقة المسرحية | 170 |
| مونولوج هاملت | 172 |
| **الفصل الرابع: عمل المخرج في تكوين العرض المسرحي** | 179 |
| الثورة المسرحية | 181 |
| تمهيد | 181 |
| ضد الطبيعية | 182 |
| المسرح الشرطي | 187 |
| بيوميكانيكا | 195 |
| تجارب مايرخلود الإخراجية | 198 |
| الغروتيسك والإخراج | 201 |
| التأليف الموسيقي في العرض المسرحي | 208 |
| توجيهات مايرخولد للمخرج | 219 |
| مخرج المشهد المفتوح | 227 |

ستوديو المسرح 227
تجربة إخراج مسرحية إيريك 237
الإخراج والإرتجال 241
المخرج البيداغوجي 251
**صور من عروض المخرجين** 262
**الهوامش والملاحظات** 288
**المصادر** 320
**صورة مؤلف الكتاب و السيرة الذاتية** 330

# السيرة الذاتية



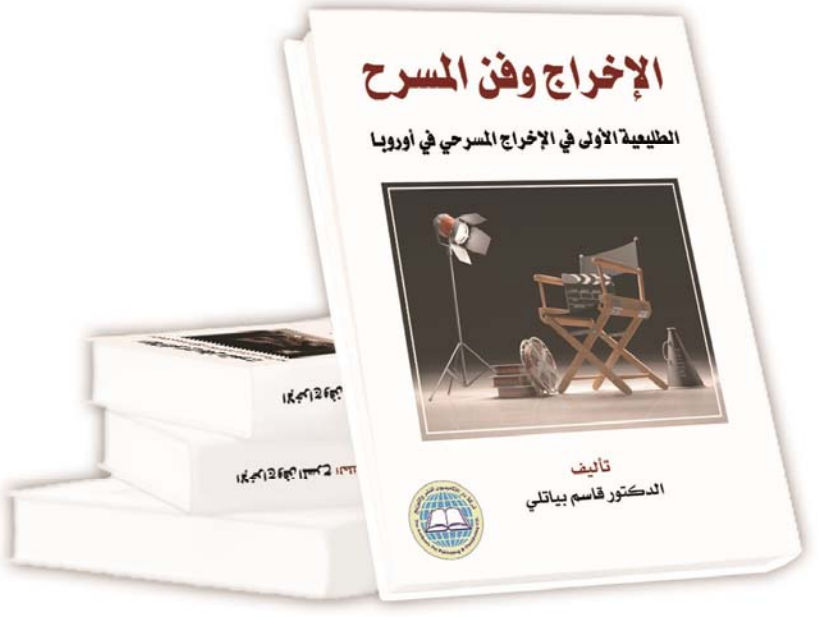
- د. قاسم بياتلي .مخرج وباحث مسرحي عراقي
- خريج معهد الفنون الجميلة- قسم المسرح والسينما - في بغداد سنة 1976- أكمل دراسته الجامعية (سنة 1983) وحصل على الدكتوراه سنة 1990 في كلية الأدب والفلسفة – بولونيا الإيطالية – قسم نظم الفنون والموسيقى والعروض D.A.M.S. عمل مدرساً في مادة التمثيل والإخراج في جامعة طرابلس سنة 2006 و 2015.
- عمل مدرساً لمادة التمثيل في قسم المسرح في جامعة دهوك 2011 - 2016.
- صدر له بالعربية :"الرقص في المجتمع الإسلامي" - حوارات حول المسرح - دوائر المسرح و ذاكرة الجسد، و غروتوفسكي والمسرح وكتاب "غروتوفسكي بين العضوية والطقوسية". ومفاهيم ومصطلحات مسرحية (2015 كردي عربي). وترجمة كتب إيوجينيو باربا: مسيرة المعاكسين و زورق من الورق، و أسرار فن الممثل (2015). وترجمة ثلاثة نصوص مسرحية كوميدية للمسرحي الإيطالي داريو فو (الحائز على جائزة النوبل).
- نشر خمسة كتب باللغة الإيطالية: الجسد الكشوف (تورينو طبعة ثانية 2005 ) و دوائر المسرح (بيزا 1997) وآخرها هياكل اللطائف (ميلانو2007 ). ونشرت بعض كتاباته بالفرنسية والإنجليزية والإسبانية والبرتغالية.
- أسس فرقة مسرح الأركان في مدينة فلورنسة سنة 1984 .أخرج :حكاية المتزهد - البرزخ نور الشرق- جرة الخروف الذهبية- رقصات الأركان-إلى خليل في الغربة (قدمت في ايطاليا، اسبانيا، الدنمارك، بلجيكيا، لندن وكامبرج، سويسرا، وفي مهرجان المسرح الجامعي في الدار البيضاء، و مهرجان قرطاج المسرحي، وبينالي الشارقة2001) و البرزيل (2006).
- وعرض مسرحية شهرزاد والتفكير في بغداد، في إيطاليا و مهرجان طرطوشة في

اسبانيا ومهرجان مراكش المسرحي 2006، ومهرجان دمشق للفنون المسرحية 2009 والمهرجان الوطني للمسرح في ليبيا 2009. ومسرحية الحسد، و روح بلا مسكن (قدمت في دهوك والسليمانية، وبطمان في تركيا 2915).

- أشترك في ندوات و أشرف على دورات تدريبية حول التمثيل: في معهد الدراما في جامعة كامبرج 1992، جامعة روما 3 وأكاديمية الفنون الجميلة في مدينة بيلورتزونتي (البرازيل(2006)، ومعهد الفنون الجميلة (بيروت2005) والمهرجان الجامعي العاشر في دار البيضاء. و ثلاث دورات تدريبية في التمثيل والإخراج: واحدة من تنظيم جمعية المسرحين في الشارقة سنة2000، وودورتين سنة 2001 و2004 ، من تنظيم مديرية الثقافة في حكومة الشارقة.

- تم تقديم فلم عن تجربته المسرحية في ثلاث قنوات تلفزيونية عراقية تحت عنوان"رحلة نحو الينابيع"من إخراج الفنان العراقي جودي الكناني(المقيم في الدنمارك).

- قدمت العديد من البرامج عن تجربته المسرحية في تلفزيون الشارقة وتلفزيون عشتار في العراق سنة 2012-حصل على شهادة تقديرية من جامعة بولونيا الإيطالية- كلية الآداب والفلسفة- قسم الفنون والموسيقى والعروض، منحت له لمسيرة نشاطه الإبداعي الفني والثقافي في المجتمع والثقافة في إيطاليا مساهم منذ سنة 2000 مع مجلة" بروفا الدراماتورج" التي تصدرها جامعة بولونيا ومجلة "مسارح الإختلاف" التي تصدر في مدينة أوربينا الإيطالية بالمشاركة مع إدارة المسرح الجامعي الدولي في مسيرة عمله التطبيقي وبحثه النظري تمخضت لديه رؤية وتوجه مسرحي يطلق عليه تسمية "المسرح الوسيط" مبرزا فيه دور الممثل في بناء العمل الدرامي المسرحي(و دراماتورجية الممثل) مؤكدا على أسس ومبادئ فن الحركة ولغة الجسد ضمن توجه أنثروبولوجية المسرح.




شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع
عمان - الأردن
تلفاكس: 5330508 6 962+
E-mail:academpub@yahoo.com

الرّمال للنشر والتوزيع
عمّان - الأردن
مقابل البوابة الرئيسية للجامعة الأردنية
تلفاكس: 08 05 533 6 962+
E-mail:alremalpub@live.com

ISBN 978-9957-590-90-1